

# અર્પણ

સાહસિક અને સખાવતી : સિન્ધના અગ્રેસર

શાહ સોદાગર

મહારા સ્વર્ગવાસી મુરખી વડીલ બાઈ  
ખાનખાહુર નસરવાનજી રુસ્તમજી મહેતાની

તથા

તેમના ધર્મપત્ની મહેતા કૃત્તુબ્જનાં કુળદેવી :

પરોપકારી અને પુણ્યશાળી

મહારાં સ્વર્ગસ્થ માનવંત બાબી

ગુલખાઈ નસરવાનજી મહેતાની

પવિત્ર યાદને

વહાલ તથા આભારની લાગણી સહિત

# પૂર્વ રંગ

ખંડકા- પ્રોફેસર ડૉ. રમણલાલ કનૈયાલાલ યાજ્ઞિક  
એમ. એ., પીએચ. ડી. (લંડન)

(પ્રી ઇન્ડિયન યિથેટર, [લંડન ૧૯૩૩] ના કર્તા)

# પૂર્વ રંગ

શ્રીયુત ફિરોજશાહ રૂસ્તમજી મહેતાનો થોડા સમય ઉપર કરાચીમાં પરિચય થતા, તેમની સર્જનતા, સહૃદયતા, ગુજરાતી ભાષા પ્રેમ, આપણી લલિત કલાઓ અને સવિશેષ ગુર્જર રગમુખિના ઉદ્ધાર માટેની ધગશ જોતા, આભારે કે પ્રણય હિમરે તેમણે દિલ છતી લીધું કેટલાક વધોથી કનાના ઉપાસક તરીકે તેઓ યથાશક્તિ ગુજરાતી સાહિત્યની સેવા સાધી રહ્યા છે તેમના મરાઠુ કુટુંબને એ જાણે છે તેમના ભત્રિજા તે કરાચી રહેરના નવભાગ્યવિધાતા શ્રીયુત જમશેદ મહેતા જેણે જેણે એ જીવનને કરનનો નાદ સૂણ્યો છે તે એ મોગલીના સૂરે નાચ્યા છે તે કુટુંબની જાહોજતાલી, સખાવત, સેવાભાવ કરાચીમાં અને બહાર કાણુ નથી જાણુવું ?

(૧)

‘સાહિત્ય’ ‘ગુજરાત’ ‘ગુજરાતી’ ‘પ્રસ્થાન’ ‘શારદા’ ‘નવચેતન’ ‘દાડીઓ’ તથા ‘કુરસા’ આદિ સામયિકોમાં તેઓ પ્રમગોપાત ઇં સ ૧૯૨૩થી લખ્યાજ કરે છે ગુજરાતી સાહિત્ય ઇમેલનોમાં પણ તેમણે સારા નિબંધ રજૂ કર્યા છે સાહિત્યના પ્રકારની દૃષ્ટિથી વિચારીએ તો વાર્તાકલા ઉપર તેમના સંખ્યાગધ લેખો તે દિશામાં ઠીક પ્રકાશ પાડે છે ચિત્રકામ તરફ તેમની દૃષ્ટિ પ્રશસનીય છે ‘ચિત્ર કેમ જોશો ?’ ના સિર્ષક નીચે તેમણે એ અણખેડેલી ભૂમિમાં વાત પાડી

છે; તેમ નૃત્યકલા પર પણ લખ્યું છે. આપણી ગુજરાત હારથરસને બહુ ભોગવી શકતી નથી. કહેવાતી ‘ગાંડી ગુજરાત’ વ્યાપાર ઉદ્યોગમાં લક્ષ્મી પૂજન કરતે કરતે, મવિશેષ ગંભીર મુખ નિરંતર ધારણ કરે છે—એમ મનાય છે; અને, શ્રી કાકા કાલેલકર કહે છે તેમ, અત્યારે સારું—નરસું સાહિત્ય એટલું બધું લખાય છે કે મોઢે કરવા જેવાં સુભાષિનો, સૂત્રો, પુસ્તકો કાઢ લખવું નથી. આવી પરિસ્થિતિમાં એ જ્ઞાતનાં ‘અખરાકિયા’, વિસ્તૃત પ્રસ્તાવના સાથે નિબંધ રૂપે પ્રકટ કરવા માટે શ્રી દિરાઝશાહ મહેતાને ધન્યવાદ ઘટે છે.

આ નિબંધના Foreword—‘આદિ વચન’માં, વિદ્વાન પ્રોફેસર દિરાઝ દાવર કહે છે તેમ, વિશેષ અભિનંદનની તો વાત એ છે કે ગુજરાતી ભાષા, એક સંસ્કૃતનો મારો અભ્યાસી લખે તેવી દબથી અને શુદ્ધિથી શ્રી મહેતા લખી ચકે છે પારસી કેમમાં જે ગણ્યા ગાંઠ્યા સારા લેખકો છે તેઓ ત્યારે કેટલીકવાર પારસી ગુજરાતી ભાષામાં પોતાનું મંતવ્ય રજૂ કરે છે ત્યારે શુદ્ધ ગુજરાતી ભાષાના કે સરળ પણ લોકોપયોગી ભાષાના દિમાયતીઓને વિમુખ કરી દે છે. જે રીતે કવિશ્રી ખખરાદારે પદ્યમાં ગુર્જરી ભાષાને સુંદર ન્યાય આપ્યો છે તે રીતે શ્રી મહેતાએ અભ્યાસપૂર્વક, ખંતપૂર્વક ને પ્રેમપૂર્વક ગદ્યમાં ભાષાગૌરવ જાળવી પોતાની કેમને તથા સમસ્ત ગુજરાતને આભારી કર્યાં છે.

ગુજરાતી સાહિત્યમાં વિવિધ શૈલી ખેડના હોવા છતાં, તેમનો સતત પ્રેમ તો આપણાં નાટકો, રંગભૂમિની પરિસ્થિતિ તથા અભિનયકલા તરફ જ પડે છે. જેમ દૂંડી વાનનિ તેમ એકાંકી નાટકોના શાસ્ત્ર (Tecchnique) નો અભ્યાસ તેમણે કર્યો છે અને ગુજરાતને તેનું માર્ગદર્શન કરાવ્યું છે. તેઓ સમજે છે કે આપણાં ત્રિઅંકી નાટકો

પણ જૂદી દબે લખાય તો ધંધાદારી કે બિનધંધાદારી નટો કે નટીઓ જૂદી રીતે અભિનય કરવાને વધારે કલાત્મક થવા પ્રેરાય; પરંતુ અભ્યારની આપણી કંઈક દાર્શનિક ને કંઈક કરણ પરિસ્થિતિમાં પણ 'એક્ટિંગના બુજરનું વહેવાર શિક્ષણ' આવશ્યક છે. આથી તેમણે પોતાના વાંચન અને અનુભવ ઉપરથી ઘણી જ ઉપયોગી ને ધોરણમર, વિગતવાર સૂચનાઓ કરી છે ને યોગ્ય ઉદાહરણો પણ આપ્યાં છે. આ રીતે એમણે પોતાની અનેક સેવાઓ ઉપર મનહર કળશ ચઢાવ્યો છે. આ પુસ્તકના કેટલાક ભાગો વિવિધ સામયિકોમાં છપાયા હોયા છતાં, પુસ્તક રૂપે આખો વિષય સળંગ મૂકી, તેમણે આપણી રંગભૂમિની સુંદર સેવા સાધી છે તે માટે શુભચિન્ત તેમનું ઋણી રહે છે. આ દિશામાં વધારે સામ્યીય પુસ્તકો લખાશે; છતાં એક પાયા પૂરનાર (Pioneer) તરીકે તેમને ચિરંજીવ યશ રહેશે

## (૨)

સામાન્ય વાંચકોએ તો તેમની ઉલ્લી તથા પુરવણી પૃ. ૧૬૨ થી ચાર પાપ છે તે પહેલી વાંચવા જેવી છે. શ્રી મહેતાએ સમર્થ રીતે પ્રતિપાદન કર્યું છે કે અભિનેતાની કલા અનુકરણ કરતાં સર્જન વિશેષ કરે છે. ગમે તેવા પાત્રને સુશોભિત જ નહીં પણ પ્રાણુવંતો કરનાર કુશળ ને પ્રતિભાશાળી નટ કે નટી જ હોય છે. સેંટ જહાન અર્થિને પોતાનાં તાજેતરના પુસ્તકમાં<sup>૧</sup> અસરકારક રીતે સિદ્ધ કર્યું છે કે ઓગણીસમી સદીના અંતમાં અને આ સદીની શરૂઆતમાં પણ સામાન્ય પ્રેક્ષક, નાટક ક્યું છે કે કેવું છે તેની બાગ્યે જ દરકાર કરતો; પણ ફાણ નટ કે નટી મુખ્ય પાત્રોને કેવો ન્યાય આપે છે તેજ મોટે ભાગે વિચારતો. ઇ. સ. ૧૭૬૦ થી ૧૮૭૫ સુધીનો વર્ણી વિચાર કરીએ તો જણાશે કે

૧ The Theatre in my time (Rich & Cowan, London, 1933)

વિનાયનમાં કેન અમર નાટ્યકારો તે અગ્રમાં નથી થયા, પરંતુ ટોમ રોબર્ટસન જેવા સુરિખ્યાત નટોએ પોતાનાં અદ્ભૂત ફેફસાના બળથી કેટલાક મામૂલી પાત્રોમાં પ્રાણ ફૂંક્યા શ્રી મહેતાએ 'સાત હેમલેટ અને સાત હરિશ્ચંદ્ર'ની વાત લખી છે તેમાં ઘણું મત્ત છે. હેમલેટમાં દરુષતા વિશેષ હતી, વ્યવહારિક ભુદ્ધિ ફેરી હતી અથવા તેનામાં બાવ, બાવના કે ચિંતન કે કર્તવ્યશક્તિ કેટલા પ્રમાણમાં હતા તે નિર્ણય તો દરેક નટ પોતાની ભેગે કરે તે ઉપરથી તે પાત્રનું મર્જન જૂજવેરૂપ થઈ શકે. આથીજ શ્રી મહેતા કહે છે તેમ, સરવાળે લોકમત કેળવાય છે કે - "હરિશ્ચંદ્ર તો બાહીરાળાની કંપનીનો, અસીરે હિર્સ તો કાઉ ખટાઉનો ને નગસિંહ મહેતો (નાના જ બચ્ચી) વાકાનેર કંપનીનો".

શ્રી મહેતાએ પોતાની બીજી પુસ્તકોમાં (૫ ૨૧૫) આપણી રંગભૂમિના ચાર મહત્વના પ્રશ્નોની ચર્ચા કરી છે: (૧) દૃશ્યમાનમી (Scenery); (૨) પ્રકાશન (Lighting), (૨) વસ્ત્રપરિધાન (Costume), ને (૪) મગીન (Music) આ એક મંતવ્ય કથાવિશેષે સ્વીકાર્યું છે કે સાચે સાચી 'સિનરી' કેટલીકવાર પ્રેક્ષકોને એટલી બધી અગત્યની ઉપજાવે છે કે રંગભૂમિ ઉપર તે કેવી રીતે ભેગી કરી હશે તેના ખ્યાલમાં જ તેઓ ડૂબી જાય છે અને પાત્રનું નિરૂપણ કે અભિનય જાગ્યેજ તેઓથી પૂરા સમજી શકાય છે, તેમજ, બીજી રીતે વિચાર કરીએ તો કોઈ પણ જાતની વાસ્તવિક દૃશ્યસામગ્રી ન હોય તો કલ્પનાને ઉત્તેજન આપવા કશું સાધન જાગ્યેજ રહે છે. આથીજ શ્રી મહેતા કહે છે કે નાટ્યની વાસ્તવિકતા વાતાવરણ જમાવવાથી થઈ શકે છે, ને તે વાતાવરણ 'વસ્તુઓની ભરપૂરતા નહીં પણ વસ્તુઓની સચકતા', અનુકૂલ જામ કે ભ્રમ (Illusion) થી, ઉત્પન્ન કરી શકે છે. હવે, આ કવાનું તત્ત્વ સુચાય છે, પણ આપણી રંગભૂમિ ઉપર મુશ્કેલી એ છે કે એક આગતા દૃશ્યમાં કેવળ

ગમે તેમ ગોલો પડે ને તેમા કેવળ કલ્પનાનો ઉપયોગ અને પછીના જીડા દશનમા પૂરેપૂરો ને વધારે પડતો કહેરો-એટલે કશુંજ ધોરણ મોટે ભાગે નહીં હોનાથી આપણી 'સીનરી'નો પ્રથમ બહુજ મુશ્કેલ છે અમુકજ દશ્યોના નાટકો લખાય તો વાર્તાત્મિક થાય ને થોડાજ પ્રવેશમા વસ્તુનો વિકાસ થાય ત્યારે થોડા દશ્યસામગ્રી (Realistic) થોણ શકાય, અભિનય પણ અનુકૂળ બની શકે ને પ્રેક્ષકના મન ઉપર રીતસર નાટકની યથાયોગ્ય છાપ પડી શકે, અને આ જરા શક્ય ના હોય ત્યાં ડૉ ટાગોરના નાટકોમા ઘણીરાગ હોય છે તેમ કેવળ સૂચનાત્મક (Symbolic) તરફો રજૂ કરવાથી, કલ્પના અનંત વિહાર કરી શકે છે

પીત્તે પ્રથમ, પ્રકાશન (Lighting) નો શ્રી મહેતાએ ટૂંકામા ચર્ચો છે વસ્તુપરિધાનને ગોલાવનાર પ્રકાશ છે, અને આપણે ત્યાં, ઘણીનાર, ઢગધડો નહીં હોવાથી, જે મુખ્ય તરત રંગમિલાપ (Colour scheme) નું છે તે વિવસત્તુ નથી ઉપગત, પ્રકાશ ગમે ત્યાંથી, ગમે તેવો મેધધનુષ્પનો રંગ, ગમે તે ભાગ ઉપર નાખવામા આવતા, ધારી અસર થતી નથી, ઉલટું, ગમે તેના અમતકારયુક્ત ફેરફાર અણધાર્યાં થતા હોવાથી, પાત્રના શબ્દો, હાવભાવ વગેરેની અસર ઘણીવાર નિષ્ફળ નીવડે છે સાથે, શ્રી મહેતા કહે છે તેમ, મથાળાની બત્તીઓ, પડખેની ને આગલી બત્તીઓના પ્રકાશની સરખી મિલાવટ થાય તોજ ગમે તેવા કંઠગા પડછાયા કલાક્ષતિ કરતાં આટલે કંઈ પણ ઔચિત્યનો વિચાર ઘણીવાર બિલકુલ થતો નથી પૌરાણિક કે ઐતિહાસિક ખેલોમા તો ગમે તેવા વીજળીના પ્રકાશ વગેરે તો મૂર્ખાઈના નમુના છેજ, પરંતુ મન ગતે પણ શયનઅવસ્થા 'બર બપોર જેવો પ્રખર પ્રકાશ !' આ પ્રગમે, શ્રી મહેતાએ સાડાં સૂચન કર્યું છે કે જેને વસ્તુબૂણ પ્રકાશ કે સિનસિનેરીનો લોકો

જોવો હોય તેણે એ પ્રકારના નૃત્ય ગીતનાટ્યો (Musical comedy) જોવા જવું રીતસર 'નાટક' નહીં ! પરંતુ, એ બધી સંગવડ તો વિલાનતમા હોય છે, તો ત્યાંની વાત કરે શું થાય ? મુખ્યત્વે કરાચી કે કલકત્તામાં તો એમ છે કે બહારના બહારના ને ધાધળ જોવું હોય તેણે ગ્રાજરાતી કે હિંદી નાટક મંડળીમાં જવું અને રીતસર નાટક જ જોવું હોય તેણે સારી મરાઠી કે બંગાળી નાટકશાળાના લાભ લેવેલ એટલે એક રીતે જોઈએ તો આપણામાં ગમે તેવા દારમયુક્ત જોશવતા ખાસ હૃદયદ્રાવક જોવો (Melodrama) જ મોટે ભાગે હોય છે.

ત્રીજી યુગવણીમાં શ્રી મહેતાએ રગશ્રુતિના મર્વે અંગે ઉપર દૃઢી નોંધી ઉપરોગની દૃષ્ટિથી સારી લખી છે પહેલું તો 'અભિનય', અને તેના પાંચ તરવો તે ભાવ, ધૂન (Mood), ગતિ, એષ્ટા ને અનાજ બીજું અંગ તે 'નાટ્યકાન્તી ક્યા' નાટ્યકારે ત્રીજવટથી ગજમૂમિ વાવરથા ને હલન ચલન માટે અભિનેતાને પહેલેથી સૂચન કરવા જોઈએ તે છે ત્રીજું અંગ 'સંગીત'—તેની સ્થિતિ ઘણી રીતે આપણે ત્યાં અધમ ને અસતત્ય મણાય એાણું અંગ, 'સંગત'—જેમાં ચિત્રકાવ્ય, યાત્રિક, સુધાર, રચાપત્તકાન, મૂર્તિકાવ્ય, શાશ્વતારક વગેરે ભાગ લે છે આ બધાનો સંવાદ આવશ્યક છે પાંચમા અંગ, 'પ્રકાશ'—માટે શ્રી મહેતા, 'નાટ્યકાન્ત' પ્રમાણે, વિવિધ રસ જમાવવા, વિવિધ ગોળી યાદી સારી આપે છે છઠ્ઠું અંગ 'વસ્ત્રપરિધાન', અને સાતમું 'મુખ સંગત' (Make up). તરૈદવાર મુખ વેશ (Masks) હાલ ઓછા થઈ ગયા છે, ને દાર્શની પાશ્ચાત્ય પદ્ધતિ પ્રમાણેની સારી મુખસંગત તરક અને અમુકજ દેશ-કાળ-પ્રસંગ પ્રમાણેના પાત્રના નમુના પ્રમાણેની મુખસંગત (Character Make-up) તરક થોડા હલ જોયવામાં આવ્યું છે. આ બધા અંગોનો સુમેળ થાય ત્યારેજ 'નાટક' પ્રકટે !



## (૩)

આ ત્રણ 'પુરુષણી' માટે શ્રી મહેતાએ એ શી પાનાં રોક્યા છે તે અચેત્ત નથી. આ મૂલ પાયાનો વિચાર સાતિથી કરી, 'એકિંટગના હુમ્મર' (વધારે સાડ-અભિનયની કલા' નહીં ?) વિષે એક પછી એક પ્રશ્નરણુ બધાએ- શરૂઆતમાં, (૧ હું પ્રકરણ), 'શિક્ષણ કે અનુભવ'ની અર્થાનુ છે ભગત 'નાટ્યશાસ્ત્ર'ના ચાર પ્રકારના અભિનય (કામિક, વાચિક, આહાર્ય ને સાતિન) માંથી શ્રી મહેતાએ, મોટે ભાગે, કામિક અભિનયના વ્યવહાર-હમેશ ઉપયોગમાં આવે તેવી દૃષ્ટિથી, -શિક્ષણની વાત કરી છે. પકિતોમાં આ પ્રથમ વિવાદારૂપ છે. રંગભૂમિ ઉપર પહેનેથી છેલ્લે સુધીનો અનુભવ પૂરતો નથી ? નાટકીય શાળાઓની રીતસર તાલીમ શું લાભદાયક છે ? પહેલા શાળાઓ ન હતી ત્યારે શું જગવિખ્યાત નટો ને નટીઓ નથી જન્મ્યા ? અને આજે શાળામાં માગોપાગશિક્ષણ લીધા પછી કેટલા મર હુંન્રી અર્વિંગ ને સર બીગ્ગ્હોમ ટ્રી નિપજે છે ? સત્ય તો એ છે કે શિક્ષણ સાથે રંગભૂમિનો અનુભવ (Theory and practice) સુદર પગિલામ, ધણીવાર, આપે છે પ્રત્યેક કનાનું 'વાકરણ' ને હોય તો તે યુરોપીય નગરોમાં આજ શિખવાય છે તેમ શીએ ક્યાનો પૂર્વાનતાર ધધ શરૂ છે એક પ્રતિભામંપજ નટ કે નટી ગમે તેના ચમત્કાર કરી પ્રેક્ષકોને મનમુગ્ધ કરી જાય પણ રંગભૂમિ ઉપર, ધણા તરેહવાર તરવો જાણે, તરેહવાર નાનકડી દુનિયા (Microcosm) બેસણુજ એક નાનકમાં રચાય તેમાં એક સરખી તાલીમ અને સધળાનું સમૂદયજ (Team spirit) ના હોય તો ચન્દ્રના તેજ અલોપ થઈ જાયને પછી ધાખાજ દેખાયને ?

બીજા પ્રકરણમાં અભિનયના જે ત્રણ પ્રકાર મંસ્કૃત શાસ્ત્ર યોગે છે, તે પ્રકારને, શ્રી મહેતા અનાવેશક (સાત્વિક), આવેશક

(નાટ્યમિત્ર) અને અત્યાવેશક (તામસિક) કહે છે, ને કેવા ભાવ કેવા અભિનયથી વ્યક્ત થાય તે દર્શાવે છે મૂળ પાયા તરિક્ષે અભિનેતાઓએ નાટ્યકારનો મુખ્ય ઉદ્દેશ તથા પાત્રના અર્થ અને નમુનો (Type) પીછાનવાનાં છે. પોતાને પરત્વે કયો અભિનય કરવો અને ગમમય ઉપર ઊભેની વ્યક્તિઓ પત્તે કયો ને કેવો અભિનય કરવો, અને એટલા અને વાણીનો ગંભીર કેા રીતે જાળવવો એ તરિક્ષે શ્રી મહેતાએ ઠીક લક્ષ્ય બેચ્ચુ છે.

પછીના ત્રણ પ્રકરણમાં, મામાન્ય અંગરચિત્રના બેદો, શરીરની 'ગતિ' અને હલન-ચલન' તથા અંગવિક્ષેત્રના વ્યવહાર નિયમો જણાવી પછીના પ્રકરણોમાં, વાણી માથે દાખલો, પગનો, હથેલી, આગળી ને અગાડાના અંબધો સમજાવ્યા છે. પછી, શીર્ષ, કપાલ, જવા, નરકોર હોઠ, હડપચી, ખભા, જાની, કાણી, ઘૂટણ, જોડેના એટલા પ્રકાર તરિક્ષે વિગત વાર ધ્યાન બેચ્ચુ છે. પદરમું પ્રકરણ ઉપયોગી છે કાગળ કે નાટકીય ભાવો કયા ને કેવા અભિનયથી વ્યક્ત કરવા તેનું ધોગ્યમર સૂચન કરવામાં આવ્યું છે. પ્રકરણ સોળમાં, શ્રી મહેતાએ વિક્રતાની ઠીક આખી કરાવી છે. 'અંગીન રતનાકર' 'ગાયકવાડ સિરિઝ' માં જોરેલા 'નાટ્યશાસ્ત્ર' ના ચિત્રો, પ્રાચીન શહેરોના નૃત્યગૃહો ને નાટ્યગૃહો, ને માનવિકાગ્નિમિત્ર' ના નૃત્યપ્રયોગના ઉલ્લેખો આપણામાં નવચેતન પ્રેરે છે.

ત્યાં પછીના સત્તરમાં પ્રકરણમાં, આપણી આધુનિક ગંગામિ ઉપર દેખાતા અભિનય દોષોની ઘણીજ ઉપયોગી તારવણી છે ને સારી વહેનાર સૂચનાઓ પણ છે. દરેક નટે વિચારવા જેની આ પરિચિતિ છે. ઉપરાંત, પછી અમુક પ્રસંગે મૂકે અભિનયની મદદતા પણ સ્થાપી છે. અતમા, એમણે પ્રકરણ આગણીસથી છેલ્લા આગણત્રીસ પ્રકરણ

સુધીમાં, બંધી જાતના નટોને ઉપયોગી નીવડે તેવી, એકસો સાત પરચુરણ વહેનાર સુચનાઓ આપી છે. તેમાં મુઠ્ઠો એ સમાયો છે કે કુદરતી જોવા આમેદૂળ દેખાવું અને ક્ષણભર એવો ભ્રમ ઊભો કરવો કે પ્રેક્ષક બંધુંજ પોતાનું જૂલો, તખ્તા ઉપરની તત્કાલ પરિસ્થિતિને સત્ય જ માને (જેને કેલેરીજ 'Willing Suspension of Disbelief' કહે છે,) નાટ્યગૃહસ્ય સિક્ક કરાવના આ બધા નિયમો હોય છે. સફળ નટો (એમિલ ચેનિંગ્સ જેવા) કમ્પન્ના નિરીક્ષણ અભ્યાસથી કરી શકે તે ઉગના નટો કમે કમે કેમ ના કરી શકે ? નટો ક્ષણભર નાટ્યગૃહમાં જાયે ખુદ જીવન જીવાતું હોય તેમ જીવને કલાની પગાપાડાએ પહોંચવાનું છે એટલા ગાર્બો જેવી અભિનેત્રી આપી જ વિશ્વવિખ્યાત બની છે પરંતુ તાદાત્મ્યનો અર્થ એવો નથી કે પોતાનું જ્ઞાન જૂલો ગમત હોય આકૃત (ખૂન જેવી) ઉભી કરવી, એટલે અભિનેતાએ વાસ્તવિક અભિનયમાં બપર્યાનો સારી રીતે પીછાનવા જોઈએ. નેતુ ટકા પામતા બની જતા, હમ ટકા અંગત જ્ઞાન તો તેણે રાખવું જ જોઈએ ને ? શ્રી મહેતાની કેટલીક સુચનાઓ આપણને પેટ પકડી હમાવે છે, પણ અનુભવ ઉપરથી નોંધણી છે દાખલા તરીકે “‘મરી ગયા’ પછી ‘ઓડિયન્સ’ ની ‘વન્સ મેર’ ખાતર પાછા જીવતા થશે નહીં !” શ્રી મહેતા અભિનય કલાના ત્રણ મૂળમૂલ શુભો—સત્યતા, પ્રમાણતા ને સમાનતા મણાવે છે.

અને એ તો સર્વવિદિત સત્ય છે કે દરેક સફળ નટ કે નટી પોતાના ‘કુતરના આશક’ (પૃ. ૧૧૦) હોવાં જોઈએ. જે પોતાની કક્ષાને વરેલાં નથી હોતાં તે ઇતિહાસને ઘડી ચકતાં નથી. આવો અનન્ય પ્રેમ હોય તો જ દાઘતે સ્વપ્નને પ્રત્યેક ઉપયોગી વ્યક્તિ કે વસ્તુનું નિરીક્ષણ કરવાનું મન યાય; ચિત્રો, પ્રદર્શનો, ચલચિત્રો

વગેરેમાંથી થોડા સમર્થન પણ થાય. હિન્દુ નટે આદાર વિદ્યારમાં કેવા નિયમો પાળવા ઘટે કેવા પ્રકારની નિયમિત કમરતો કરવી ઘટે તે પણ અમુક આકૃતિઓ આંદ્રી શ્રી મહેતાએ દાખવ્યું છે. ઉપરાંત, સંવાદ આદતો હોય ત્યારે પાત્રલેખન સ્પષ્ટ તરી આવે તે પ્રમાણે ગ્રીક્ષવટથી 'અંગસ્થિતિ' દબજળ વસ્ત્રપરિધાન, લાવપ્રકાર તે ચાળાએટાવું ખાન શખડું તે નટ માટે આવશ્યક છે.

અંતમાં, તેમણે અવાજ અને વાણી અમુક પ્રકારના આસખળથી કેમ મથાપોઅ કેળવી શકાય તેની માહિતી આપી છે. અને, આવી અનેક જાતની તાલીમ લીધા પછી પણ અભિનય કલાનો ઉપાસક કે સાધક તો બધાં સાધનો એકઠાં કરી સિદ્ધિનાં શિખરો તરફ નિરંતર ચડયાજ કરે છે; પણ એ કાંચનગંગાએ હજી પહોંચ્યા નથી. શ્રી મહેતાના શબ્દોમાં—“જેમ જીવનના અભિનયો વિચાળ અને અનંક છે તેમ અભિનયનું (ને અભિનેતાનું) જીવન પણ વિસ્તૃત અને અનંતજ છે.”

(૪)

આ પ્રમાણે, ધંધાદારી ને બિનધંધાદારી નટમંડળ માટે શ્રી મહેતાએ પોતાનો અથ તૈયાર કર્યો છે. અસખત, તેમણે હમેશના વહેવાર શિક્ષણ તરફ દષ્ટિ રાખી હોવાથી, કેાઈ જાતના શાસ્ત્રીય અભ્યાસ કે વિવિધ નાટક કે નાટિકાઓને લગતાં સાગોપાંગ શિક્ષણ માટે વિગતો આપી નથી. આ વિષયજ એટલો વિપુલ છે, કે તેને સરળતાથી મનમાં ઉતારવો બહુ કઠિન છે. પ્રો. ડોક્ષરરાવ માંકડના 'નાટ્યરચનાના વિવિધ પ્રકાર'<sup>૨</sup> જેવા શાસ્ત્રીય ગ્રંથમાંથી, પણ અભિનય, અમુક નાટ્યપ્રકારને અંગે કેવો હોય તેનો ખ્યાલ આવે છે. આપણા પ્રાચીન 'નાટ્યશાસ્ત્રો' 'નાટ્યદર્પણ', અભિનય

દર્પણ (જેનું અંગ્રેજી ડૉ. કુમારસ્વામીએ The Mirror of Gesture ના અર્થમાં કર્યું છે) વગેરે ધણા ગ્રંથોમાં અભિનયની તારિકા અને અંગ, પ્રત્યંગને ઉદ્દેશી મૌલિક ચર્ચા કરવામાં આવી છે જેમ અત્યારે પણ કચકલી કે મણિપુરિ નૃત્યની પ્રક્રિયા (Technique) આ ગ્રંથોએ જગવાઈ રહેતી જોઈએ છિયે, તેમ, અમુક અંકી, અમુક જાતની રસનિબંધિત કરવા, અમુક પ્રકારના અભિનય વગેરેની પણ મીમાંસા છે. એક નટ અને એક અંકધી માંડીને મંખ્યામંધ પાત્રો ને દસ અંક સુધી વિસ્તાર થાય અને 'સ્વગત', 'જનાતિક' કે 'મંદ્રશ' ઉક્તિ વખતે, બાષાભાષાર ને રસને ઉપકારી ભાવ ને ચેષ્ટા હોય જ; પણ આનો શાસ્ત્રીય ચર્ચા હોવાથી અત્યારની તત્કાળ મુશ્કેલીમાં કશી મદદ થાય નહીં

ઈંગ્લેન્ડમાં મંખ્યામંધ પુસ્તકો આ સદીમાં બહાર પડ્યા છે. તે પડનાં જાય છે. જે નાટ્યકવાને લગતી મંસ્થાઓ છે તે પોતાનું સાહિત્ય બહાર પાડે છે. યુરોપનાં પાટનગરો પોતાનાં નાટ્યગૃહોના ઇતિહાસ પણ વિગતવાર કોઈવાર આપે છે જિંઝી ફાટિના સામયિકો પણ છે. અભિનયની શાળાઓ હોય છે એટલું જ નહીં પણ અમુક દ્વંકી મુદતની પણ પ્રામંગિક સિદ્ધિઓ બવસ્થા હોય છે. આપણી દાસની અધોગતિમાં આપણે માગીએ તેવી શાળાઓ કે પાઠશાળાઓ ક્યા છે? સમર્થ નૃત્યકાર જિવંચકર એક નૃત્યશાળા કારીશ્વરમા કાઢવાનો વિચાર કરી રહ્યા છે; અને કમે કમે રીતસર નાટ્ય મંદિર બંગાલ કે મહાગણ કે ગુજરાત કાઢશે ત્યાં અભિનયકવાને નવા પ્રાણ સાપડશે.

અત્યારની અધાધૂધીમાં આપણે બધા ગસનો ખીચડો પીરસવા, ગમેતેમ બમકાળખ સિનેરી, રોશની, સ્વચ્છગાર વગેરેમાં, મોટે ભાગે,

‘ભવાઈ’ જેવા વેશો કાઢીએ છીએ, ત્યારે આવા નાનકડા માર્ગસૂચક પુસ્તકો બિનધધાદારીને વિશેષ ઉપયોગી નીનડે. ઉચ્ચેશ્વરમા ડિ જે ઉમમોડે જેવું નાનું પુસ્તક મોજ્યુ છે તેવું, આપણી પરિસ્થિતિને અનુકૂળ, યોજવા શ્રી ફિશનસાદ મહેતાએ શ્રમ સેવો છે મિ ઉસમોડ જણાવે છે તેમ નાનકડી નાટકમ ડળીઓ કલાપ્રેમથી મોજી, અને નાટિકાઓ પર્મદ કરી, જે સૂત્રધાર (Producer) હોય તેણે પોતાની પૂરી જવાબદારી સમજવી અને યુવાનો ને યુવતીઓ જે કલાપ્રેમથી આ કાર્ય સ્વીકારે તેમણે તન, મન ને ધનથી સેવા-પરાયણ રહેવું પરંતુ આ તો અત્યંત કષ્ટસાધ્ય કલા છે, ને સાધનો વિશેષ હોવાથી બહુવાન ધારી અમર પણ થઈ શકે છે, છતાં, એ પણ સત્ય છે કે નાનકડા રગમત હિત મંચમપૂર્વક, સુયોગ્ય અભિનય કરવાથી નિર્મળ થસ મળી શકે છે પ્રત્યેક નાટક નીએ, નેપથ્યવિધાયક કે યાત્રિક શુ કરવું ને શુ ન કરવું તેનો શ્રમપૂર્વક અભ્યાસ કરી, શ્રી મહેતા વારે વારે કહે છે તેમ, આખા નાટકનું વાતાવરણ જમાવવા પોતે તન્મર થઈ, બધા સાથે એક રૂપ થઈ, એવું અદ્ભુત સમૂહબળ (Team work) કેળવવું કે સમગ્ર નાટકની અમુકજ છાપ અંતમા વિનસી હોડે સૂત્રધારના હાથમા જ પ્રત્યેક સૂત્ર (રગમતિ ઉપરના દરેક અંગ) હોવું જોઈએ એને માથે પૂરી જવાબદારી હોવાથી, અભિનયમા પણ ઔચિત્ય બુદ્ધિ, પ્રમાણ બુદ્ધિ ને સમાનતા જળવાય તે માટે એ નાયકની વાસણીના સૂર પ્રમાણે જ સફળ નાયક બને

હિંદમાં ને સર્વિશેષ ગુજરાતી-ઉર્દૂ રગમતિ ઉપર આજ કશું ધોરણ નહીં હોવાથી, આપણે કમે કમે સર્વદેશીય વિકાસ સાધવાનો

છે તેવે પ્રમુખે આના પુસ્તકોની અત્યંત આવશ્યકતા છે. પહેલા પહેલારુ જ્ઞાન સામાન્ય નટો મેળવે નાનકે મડળીના નાયકો તથા કાર્યકર્તાઓ સાથા ને ખોટા અભિનય વિષે ચર્ચા કરી શકે, ને અગ ને ઉપાગના હલન-ચલનમા ક્યારે કંઈ શક્તિ વિલસી શકે છે તેનો ઉદ્ઘાપોહ કરી શકે, ત્યારે, રંગભૂમિમા નવજીવન પ્રકટે શ્રી મહેતાના પુસ્તકનો હેતુ કેળવણીના મિત્રધાતરી (Amateur) નટોને લગતો વિશેષ લાગે છે, કાગણુકે સામાન્ય જ્ઞાનસંપન્ન નટો વિચારપૂર્વક રંગમથના વ્યાપારને અમનમા મૂકી કંતાના અશો તારી શકે તેમ છે પણ જ્યારે અવેતન, કલાપ્રિય નટો અભિનયને ખીલવશે ત્યારે તેમના ઉર્જાના દષ્ટાંતથી આપો આપ ધમાલારી નટોમા કમશ જાગૃતિ આવશે અત્યારે એ બિચારા માટે બાએ થોકુ જ લાગેલા હોય છે અને અનુભવથીજ અમુક ધરેકમા પડતા ધડાય છે જે મુખ્ય નટો કંઈક નાચી રિચારી શકે તેઓ માટે આ ઉપયોગી સૂચનો વાચી, ચર્ચા કરી પ્રમુખોપાત સદુપયોગ કરવા જવા છે, તેઓ મનમા લેશે તો ધણી ક્ષતિઓ સુધારી શકશે ને અમુક ધોરણુ નક્કી થશે આ મથની આ રીતે સફળતા મલાઈ છે

૨૧ સાક્ષર નગમિંહરાવે પોતાના “અભિનયશ્લા”ના સુદર પુસ્તક (ગુજરાત નાટકસુત્ર સોમાની અમલનાદ ૧૯૩૦) મા મંસ્કૃત તના અમેશ નિદ્ધાનો ઉપયોગ કરી ઘણી તાત્વિક ચર્ચા કરી છે તે વાચવા જેની છે અને સાથે આ ‘વ્યવહારોપયોગી સૂચનાઓ’ ગેજાવાથી આ જાને પુરવડો અગરંપરસ કેવાક મગમ પૂરક છે તેનો જ્ઞાન સુખ વાચકને જરૂર આવશે આ રીતે ૨૧ સાક્ષર નગમિંહરાવ પછી શ્રી દિરોજશાહ મહેતા ॥ સેવા ઉપકારક છે

(૫)

આ ઉપયોગી પુસ્તક ધણી મહેનતથી તૈયાર કરવા માટે

શ્રી દ્વિરાજશાહ મહેતાને ફરી ધન્યવાદ આપુ છું ન્યુનતાઓ પ્રણી  
દગે. પુસ્તક વ્યવસ્થા કદાચ જુદી રીતે થઈ શકે અને કેટલક  
તરવો બેગા થઈ ગયા છે ને પૂર્વાપર સમન્વય જળસાયો નથી તે  
સુધારી શકાત, પણ ચરુઆતનુ આપુ ક્ષેત્ર ખેડતુ હોય ત્યારે આપણી  
બાપામા મુસ્કેલી કેટલી છે તે અનુભવીજ બાપણી શકે છે ઉપદુ  
આશ્ચર્ય તો એ થાય છે કે આવી સાદી મંસ્કારી બાપામા, પોતે  
પાસરી હોવા છતાં, આગા ઉપોગી અભિનયના મૂલ્યનો ફરી રીતે  
તારવી શક્યા ! કતોએ મથમૂચી આપી છે તેની સાથે એક વિષયસૂચી  
(Index) ની જરૂર રહે છે તે બીજી આટુતિમા આપવી થટે છે  
ત્યારે આખી વ્યવસ્થા થઈ ફરી વિચારી, કેટલાક શાસ્ત્રીય તરવો  
ઉમેરી આજ પુસ્તક વધારે સરમ ને ગંભીર બની શકશે અત્યારે  
તો તેમજે જે થોડીધણી પણ અખખેગાવશ ક્ષેત્રમા પ્રેમથી મેવા ફરી  
■ તેને માટે તેમની કેવળ પ્રશ્નમા થટે છે

પાઠશી કોમે ખાસ કરીને આવી બાપાસક્તિ સહવના તથા  
લલિત કલા ને અભિનયના ઉદ્ધાર માટેની ધમસ ખુશ્લા દિલથી વધારી  
લેવા થટે છે હસ્તુ ડો બાપા ડો તારાપોરવાપા ડો ઊનવાલા  
તથા આપણા લોકપ્રિય કવિશ્રી ખમરદાર જેવા અનેક રત્નોથી જે કોમ  
ઝગહળે છે તે કોમનું પાણીતાર ગોતી કમચીના શ્રી દ્વિરાજશાહ  
મહેતા પણ ■ નાનકડી મંગીન સેવાઓ જૂનારી ના જોએ  
મવાના બાગપમા શિખરે અદવાનુ હેતુ નથી માહમ શક્તિ, લક્ષ્મી  
ઉદારતા ને દાર્શનમિશ્રિત રસિકતા જે કોમમા છે તે કોમમાથી  
વધારે લેખકો, નટો, નાટ્યકારો આપણી ગુજરાતી-ઉર્દૂ રંગમૂમિના  
ઉદ્ધારમા મંગીન, મકિવ ફાળો આપે તેની શુભ જાનના માથે વિરમુ છુ

સામળવાસ કોવેજ ખમરો  
બાવનગર

રમણલાલ કનૈયાલાલ યાજ્ઞિક

રાત્રિ તા ૧૬-૩-૩૮



# ત્રીજી ઘંટડી

થોડાંક વર્ષો પહેલાં આપણે ત્યાં જ્યારે નાટક ભજવાતું ત્યારે 'મંગલાચરણ'ની પ્રાચીન વિધિ પ્રમાણે ત્રીજી ઘંટડી વાગતે રંગભૂમિનો અમ્મપટ ઉચ્ચકાતો-સૂત્રધાર આવતો અને નાટ્યારંભ પૂર્વે પ્રેક્ષકો મમક્ષુ તે જરાક પ્રસ્તાવ ક્રિયા પરિચય રજૂ કરતો.

"એકટિંગના હુતરેનું વહેવારો શિક્ષણ" વાચકજનતા મનુષ્ય ધરવાની ઘડી આવી લાગી છે. જેમ નાટ્યદર્શન પહેલાંની તેમ અન્યદર્શન પહેલાંની 'ત્રીજી ઘંટડી' મને પણ ખોલાવી રહી છે એટલે મારે પણ એ વિષે પ્રાસ્તાવિક એવું થોડુંક કહેવું કારણ રહ્યું જ.

સને ૧૯૨૩ના સાધર્મા અને ત્યાર પછીથી 'વાર્તાચૈત્રી' વગેરે વાર્તાકલાને ક્ષમતા મારા નિબંધ તથા નાના મોટા લેખો બહાર પડ્યા. ઠાઠએ મને પૂછ્યું 'ત્યારે તમે વાર્તાઓ પણ લખતા જ હશો.'

મેં કહ્યું 'હા-ના; ચારપાસ નવસિકા લખી છે એજ'

'નૃત્યકલા' પર 'ગુજરાત' માસિકમાં વિસ્તૃત લેખ આવ્યો, વળી પ્રશ્ન થયો 'નૃત્ય કરી જણો છો ?'

ફરી નન્નો વાસ્થો

‘ચિત્રો કેમ જોશો’ની હારમાલા ‘નવચેતન’માં શરૂ થઈ પાછો સવાલ પૂછ્યો “કેમકે ચિત્રગતિ આવડે છે?”

ઉત્તર દીધો ‘બાપ, બાપ જનમમાં પીછી હાથમાં પકડી નથી કલમ ચલાવુ છું’ એજ

આજે ‘વ્યવહારોપયોગી અભિનય’ દેખાવ દે છે ને મને ભય રહે છે કે હું સ્ટેજ બહારનો માણસ છું કે સ્ટેજને ભગતો માણસ છું એને ભગતી જીવાસા પણ કોઈ કોઈના મનમાં જાગશે અને ઉપર પેડે તકરાર સૂચક સવાલ પણ પૂછાશે અને એવું થાય તો તેમાં કાંઈ ખોટું નથી, કાંઈ પશ્ચિમમાં પણ જ્યારે જ્યારે એક્ટિંગ વિષયક કે રંગભૂમિની કાંઈપણ ચાખ્યા ઉપર કાંઈ પુસ્તક બાહર પડે છે ત્યારે ત્યારે તેના લેખક પડે સૂત્રધાર, નાટ્યકાર કે એક્ટર છે કે નહીં તે વાતને કાંઈ કાંઈ દીકાકાર વ્યક્તિઓ આગળ તો ધરે જ છે

દૃષ્ટાંત લેએ એની પ્રત્યેક વેગાએ ત્યાનો કાઈને કાંઈ ધંધાદારી અભિનેતા આ પ્રમાણે મત જાહેર કરે છે કે ‘I have never met a man, however cultured, whose opinions on the art of acting were of any value, unless he was himself an actor, a stage-director or a playwright’

પરંતુ ખીજી માન્ય એથી આવી કાંઈ દલીલની સામે જતા દાખલા પણ ટાકવામાં આવે છે, અને તે પણ સ્ટેજ બહારના કાંઈ વિદ્વાન લેખકે લખેલાં પુસ્તકનાં નામનિશાન સહિત અમેરિકન રંગભૂમિનો એક જાણીતો સૂત્રધાર Louis Calvert પોતાની કૃતિ ‘Problems of the Actor’ માં એક જાણવા જેવો દાખલો રજૂ કરે છે કે આજના સમયને જાન્યુએ રાખતા પણ છે ૧૮૭૦માં George Henry Lewes નામે સ્ટેજ બાહરના

પ્રસિદ્ધ લેખકે પ્રકટાવેલું પુસ્તક 'Actors and the Art of Acting' આજે પણ એક્ટિંગ વિષે એક ઉપયોગી અને મત્તાવાર ગણાય એવો અન્ય છે.

આની સામગ્રી ચર્ચાનો ઉલ્લેખ કર્યા પછી મારે તો કહી જ દેવાનું કે પ્રમંથ પ્રમંથે ખાનગીમાં કોઇ કોઇ એમેચ્યોર મિત્રોને જોડતા 'ઇનસ્ટ્રક્શન' આપ્યા પછી એ દિશામાં રીધારે વહેવાર થવાનું મારાથી બન્યું જ નથી.

સાથે સાથે આ એક પણ જાહેર કરી દઉં કે વાર્તા, નૃત્ય, ચિત્ર અને અભિનય એ ચારે કલા પ્રત્યેની મારી લગાડ સમજદાર પણ વહેવારશુન્ય પ્રીતિ માટે આ છાતીમાં જટલી બિડી નિરાશા અને જેઠું તીવ્ર દુઃખ મને છે તેટલું અને તેજુ માગ ઉમંગી દિલ્લેથી પ્રશ્નગરોને કદાચ ન હશે.

લેખકજીવનની જગરથી રાજવાત કરના માડી ત્યારથી આ અદના સખનાગને હૈયે એજ હોસ કે જે કેટલીક વસ્તુ આપણા ગુજરાતી સાહિત્યમાં નથી અને બીજે કહી છે તેને આપણે ત્યાં સહ આવવી એ માટેના બન્યા તેવા અનેક નમ્ર પ્રયત્નો સેરકે આજ લગી પથાથકિત કર્યા છે એવા પ્રવાસ અંગે આજથી ત્રણેક વર્ષ પૂર્વે આ વાત ઉપર સખનારનું સહેજ લક્ષ મણુ કે વહેવાર્ય અભિનયને લગતો એક પે છૂટો લેખ કે અન્ય આપણી લાપામ, અઘાપી પ્રકટ થવા પામ્યો નથી. આવી સ્થિતિ આ સખનાગને વા કોઇપણ અભિનય પ્રેમી લેખકને ખૂબે એ સ્વાભાવિક છે.

એટલામાં આની લાગુ અમદાવાદ ખાને બગનારુ ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદનું બારમું અધિવેશન એ તકનો લાભ લેગને 'અવધારોપયોગી અભિનય' નામક નિબંધ એ ત્યાં લખી મોકલ્યો.

નિબંધ સમિતિને તે મળ્યો, અને તે સ્વીકારાયો અને ક્યા વિભાગની બેઠક દરમિયાન વંચાવા માટે નિયત થયો. સાથે જ વિભાગના વિદ્વાન મંત્રી ડૉ. માધવજી ખી મચ્છરે લખનારને ખાસ સૂચના લખી મોકલી કે આવા નિબંધને હજી વિસ્તૃતરૂપે આપી પુસ્તકરૂપે પ્રકટ કરવાની અત્યારે ઘણી આવશ્યકતા છે. સેવકે આ સૂચના ઉપાડી લીધી મૂળ નિબંધમાં ઘણીએક નવી વિગતો આપી પુષ્કળ વધારો કર્યો. એનું પરિણામ આ પુસ્તક.

જેએએ રંગમંચ ઉપર ચોતાનું આખું જીવન પસાર કર્યું હોય અથવા જેએએ રંગભૂમિને ચોતાની સેવા અર્પણ કરી હોય એવા એક્ટિંગના ઉસ્તાદો યાને અભિનયઆચાર્યો જ ખુદ આ વિષયને ઉપાડી કાઢી તેને અક્ષરરેખે આપે એનાથી વધારે યોગ્ય અને વિશેષ આનંદકારી વસ્તુ ખીજી કંઈ હોઈ શકે ! પરંતુ તેટલા ખાતર તેવો કાંઈ વહેવાર કુશળ કલાકાર, મન્યકાર બની બાહર આવે ત્યાં સગી કાઈ અનિશ્ચિત ભવિષ્યની વાટ જોતે આપણે કશુંયે ન કરતાં બેસી રહેવું એ આપણા ઉગતાં સાહિત્યને માટે ઠીક તો કેમ જ કહેવાય ! માટે સમય અને સંલોગ જોતાં ઇષ્ટ તો એજ કે એક્ટિંગ વિષે જે પશુ કોઈ લખનારને આછી વધતી ઠીક ઠીક સમજ હોય તે તેને લખીને બાહર પાડે.

અને સત્ય જોતાં એમ તો કાંઈ છે જ નહીં કે વહેવારમાં કામ આવે એવી એક્ટિંગ વિષયક સૂચનાએ. લખી આપનાર એક ખાસ બેક્ટર જ હોવો જોઈએ, કદાને વાપરીને જેમ કરી જતાવનારાઓ સારમાં હોય છે તેમ કદાને સમજીને લખી જતાવનારાઓનો વર્ગ ન.

ટૂંકમાં, કામપણુ કલાની, એક નહીં તો બીજા પ્રકારે યોગ્ય માહિતી મેળવીને, તેને ચાલુ જોતા તપાસતા વાંચતા વિચારતા અને તેનો અભ્યાસ કરતા રહીને તે કલાને અક્ષરદેહ આપવો એ જાણકાર લેખકનો ધર્મ છે; પછી લેખક તે કલા વિશે વહેવારયુક્ત હોય કે વહેવારમુક્ત હોય. કયા પરત્વેનો એવો લેખક-ધર્મ સાહિત્યક્ષેત્રે પગપૂર્વથી પગાનો આગ્યો છે એને લઈને જોમ એક પાસે સાહિત્ય સ્મૃદ્ધ અને છે તેમ બીજી બાજુએ કલાને નવી જાહેગત તથા નવા ચાદકા મળવા પામી તેની પણ અભિવૃદ્ધિ થવા પામે છે.

આ વિષયના સમ્બન્ધમાં બીજી જે રીકા થઇ શકે તે આ કે 'પુસ્તકિયા જ્ઞાન'થી કોઇ વ્યક્તિ એક્ટર બની શકે ખરી કે ? યાને ચોપડી વાંચીને કોઇ, એક્ટિંગ શીખી શકે ખરો ? એનો ઉત્તર આ પુસ્તકના પહેલાં જ પ્રકરણમાં અપાયો છે. અહીં પૂર્તિ લેખે આ લખનાર પોતે વિશેષ કાષ્ઠ કહે તેના કરતાં અભિનેતાવર્ગમાંની જ કોઇ વ્યક્તિ જોશે તે વધારે હમ્મતીય માની નીચલો ઉતારો પાધરો વાચક પાસે મૂકવાની રજા ચાહું છું:—

"If I had not had the plodding temperament or the 'grit' to read **everything** on which I could lay my hands relating to the subject of Acting; to work for two years under a teacher **Studying** voice production; going to plays—the best—whenever possible with the aforesaid teacher, who pointed out to me the difference between good and bad performances, I wonder whether I should ever have risen to whatever

same the gods have chosen to bestow upon me"  
(Sara Allgood of Abbey Theatre-London)

રગભૂમિ અને અભિનયને વગતા ગ્રન્થો, આમ જ્યારે પશ્ચિમના વિશેષ લેખકો વાચકોને, વધુ કેળવાયેલા અભિનયવાચકોને, રગભૂમિના ઉમેદવારોને અને વર્ગી નાટ્યજીવનમાં પડી ચૂકેલા એક્ટરોને તથા એક્ટ્રેસોને કામે લાગી શકે છે તે પછી આપણે કેટલે જેમ અભિનેતા વર્ગની સ્થિતિ દરેક પ્રકારે ઉત્તરગતી અને નબળી છે તથા જ્યાં પુસ્તક કે શિક્ષક કે સંસ્થા કે સાળાદ્વારા અભિનય શીખવાની વાત કહે પાને મીઠા જેવી છે ત્યાં એવા અન્યથા માહિત્યની ખાસ તથા વિશેષ આવશ્યકતાની આપણે કેમ કરી ના પાડી શકીએ ?

આ સમ્બન્ધમાં એક બીજી પણ વાત વિચારવા જેવી છે કે હાલમાં મંયુક્ત પ્રાતની સરકારના પ્રધાનો અને કલકત્તા યુનિવર્સિટીના સંચાલકો આપણા શીખેલા લેખેલા યુવકોને અને યુવતીઓને તેમના જીવન નિર્વાહ ખાતર-એરોજમારીને ટાળવા ખાતર-રગભૂમિ અને ચિત્રપત્રને લગતું શિક્ષણ આપવાની એક યોજના ઘડવાનો વિચાર ચલાવી ગયા છે તે જો અમલમાં આવે તો શું એક્ટિંગ વિષયક પાઠ્યપુસ્તકની તેમને અમલ પડશે જ નહીં ? અવશ્ય એવા પુસ્તકો ત્યાંની દેશી ભાષાઓમાં લખાવી તૈયાર કરવાં પડશે જ, અને આપણે જાણીએ છીએ કે યુરોપ અમેરિકાની અભિનયસાળાઓમાં તો 'પુસ્તકિયાં યાન'ની અગત્ય પડે છે જ.

આજથી જો માસ પૂર્વે મારા એક સાહિત્યપ્રેમી વિદ્વાન મિત્ર તરફથી મને ખાસ મલાહ અપાયેલી કે "વહેવાર" અભિનયને લગતું પુસ્તક છપાવી પ્રકટ કરવામાં સાર નથી; કારણ ન તો એનો ઉપયોગ આપણાં નાટક જોનારાઓ કરવાના કે ન તો આપણાં નટ નટીઓ

કરવાનાં. ક્યાં હો એવું વાંચી કરી તેના લાભ લેવાની દરકાર એમને!"  
 મેં એ લાખને જે ઉત્તર ત્યારે આપ્યો હતો તેજ જવાબ અહીં મારે ફરી  
 કહેવાનો રહ્યો કે લાગતાવળગતાઓની દરકારની ગેરહાજરી એ કાંઈ  
 જ્ઞાનની ગેરહાજરીનું કારણ બની શકે નહીં. કાંઈક પણ અનુકૂળ એવું  
 લખી જાણીને સફાત તો કરવી જ જોઈએ-મૂઝા અને દરકાર હોય  
 કે ન હોય પણ તેને જગાડવાનો પ્રાથમિક પ્રવાસ તો થવો જ જોઈએ.

એક્ટિંગ સમ્યન્ધી રોજ બાહેરનો લેખક પુસ્તક પ્રકટાવે  
 તે યોગ્ય કહેવાય કે નહીં અને એક્ટિંગ શીખવાના કાર્યમાં અન્યવાંચન  
 ઉપયોગી થઈ પડે કે નહીં એ પ્રશ્ન વિચાર્યા બાદ આપણા વિષયને  
 લગતો ત્રીજો જે સવાલ હોઈ શકે તે આ કે 'કલા મૂળે નિયમબદ્ધ  
 વસ્તુ જ નથી તો પછી એક્ટિંગની કલાના ખામ નિયમો તે કેવા  
 અને વળી તેનું પુસ્તક તે શોનું ?'

હા, અહીં આપણે એક વાત સત્તર સ્વીકારીશું કે કલાને મર્યાદા  
 ન હોય અને તેથી તે નિયમબદ્ધ થઈ શકે નહીં. એ પ્રમાણે અન્ય  
 કલાઓ પેઠે અભિનયકલા ગણીત શાસ્ત્ર જેવું કે વિજ્ઞાન સમું ચોક્કસ  
 હોઈ શકે નહીં; તો યે, અભિનયકલા એના સર્વ સાધારણ નિયમો  
 તો ધરાવે છેજ. એ ને એ ચારજ એવા જડ અને કડક નિયમો  
 કોઈ પણ કલાના કે એક્ટિંગની કલાના હોઈ સંભવી શકે જ નહીં.  
 છતાં, એ એના બહોળા સાધારણ નિયમો વિનાની તો નથી જ; અને  
 એ પણ પોતાની અંદર જોને આપણે Facts કહીએ છીએ તેવા  
 મદત્વની બીનાઓ તો ધરાવે છેજ. એ પ્રમાણે જગાસ વાચકોને  
 માટે આ અદના અન્યમાં પણ પહેલેથી તે છેલ્લે લગી એક્ટિંગને  
 લગતા કાંઈ ને કાંઈ કમ-નિયમ, સલાહ-સૂચના, રીતિ-પદ્ધતિ,  
 શિક્ષણ-આયોજન (Technique) આદિ આપવામાં આવ્યાં છે.

અને જો ઇચ્છે તો આપણે ધર્માર્થી અભિનેતાવર્ગ એમાંથી જરૂર કાંઈક ને કાંઈક પચાણ, વિચાર, સલાહ કે સૂચન પામી શકે-એમેચ્છુર યાને બિનધર્માર્થી એક્ટરવર્ગ કોઈ ને કોઈ નવી સમજ, રીતિ કે પદ્ધતિને જાણી શકે; તેમ જ રંગભૂમિ ઉપર જવાને ઉત્સુક બનેલા યુવક-યુવતીને (જેમને મન રંગભૂમિ દૂરથી દેખાતી અતિ રળિયામણી કે સ્વપ્નભૂમિ સમી છે તેમને) પોતાનાં લાવી કલાશ્વનનું અત્યરવરૂપ એમાંથી સમજાઈ શકે એમ છે. એટલું જ નહીં પણ તેઓ એ ઉપરથી જોઈ વિચારી નક્કી કરી શકે કે એક્ટિંગની કલાને ધંધા લેખે અપનાવવાને તેઓ જાતે લાયક છે કે નહીં.

આમ છતાં, જેઓ આ અદ્ભુત કૃતિનો ઉપયોગ કરે તેમને સત્યને ખાતર છેવટ આટલું તો કહેવાનું જ કે એમાં જથ્થાલેલી વાતોનો અને નિયમનો અમલ નકલનકા ધોરણે ચલે જોઈતો નથી. કારણ અભિનયકલાના પ્રયોગો એ કાંઈ દરબાજક અને ત્રિરાશિના હિસાબ નથી કે જે ગણિતની ચોપડીમાં લખી બતાવેલી રીતિઓ જ પ્રમાણે કે મહેતાશયે શીખાડેલી પદ્ધતિ પ્રમાણે જ થવા ધટે. કારણ અભિનયકલા જેમ સર્વથા નિયમોથી પર નથી, તેમ વળી તે સર્વથા નિયમોને વશ પણ નથી.

માટે આ પુસ્તક માહેશા નિયમો જાણવા તથા કરવા જેવા છે; પરંતુ તેને માર્ગદર્શક જેવા સમજીને જ. કામલા લેખે પુસ્તકમાં અનેક એવા પ્રયોગ છે કે જેને વાંચ્યા પછી કોઈ એક્ટરો બતાવેલી રીત કરતાં પોતાને ફાવતી કોઈ જુદી જ પદ્ધતિથી તેમને સફળતાપૂર્વક અમલમાં લાવી શકે. દૂંકમાં એક્ટરને એક્ટિંગના નિયમોની દોરવણી તથા બજાવણી કરવાની ફાવ; પણ નિયમોનું દામત્વ ઉપાડી સ્વીકારી લેવાનું નથી.



આપણે બધીએ છીએ કે એકટર પડે જેમ પોતાની કલાનું માધન છે તેમ તે તેનો સાધક અને સર્જક પણ સાથે સાથે છે જ. માટે એક્ટિંગનાં પુસ્તક મહીં વાંચેલા કે સૂત્રધારે શીખવેલા નિયમોનું પાલન કરવા છતાં એકટરને એ વિશે પોતાની તરફની સ્વતંત્રતા અને અને સર્જકતા સારું છૂટ અને જગ્યા તો છે જ. વસ્તુરિત્થિ આવી હોઇને એક એકટર, અમુક ભાવ દર્શાવવા અર્થે, કોઇ અમુક એકજ અવ્યવધે, બીજા કોઇ એકટરની રીતથી અલગ પ્રકારે સફળતાપૂર્વક વાપરી જતાવી શકે એ સમજી શકાય એવી વાત છે.

જેમ દરેક લેખક તેમ પ્રત્યેક એકટર પોતે એક્ટિંગ વિષયક પોતાની ખાસ શૈલી ધરાવે છે. આથી અમુકજ નિયમ પ્રમાણે ચાલેલા છતાં તે નિયમને અમલમાં મૂકવાની શૈલી જુદી પડે એ સ્વાભાવિક છે. માટે જ અમેરિકન રંગભૂમિનો એક પ્રખ્યાત સૂત્રધાર; David Blasco પોતાની નાટક મંડળીના સર્વે અભિનેતાઓને અને અભિનેત્રીઓને 'રીહર્સલ' દરમિયાન હમેશાં આ પ્રમાણે ચેતવણી આપતો *Do this but do not imitate me. Do it in your own way.* વાંચકોએ અને ધંધાદારી કે બિનધંધાદારી અભિનેતાઓએ આ ચોપડી માહેલા નિયમોને પણ એવી જ સલાહ આપતા સમજી લેવા.

આ અદના કૃતિને જન્મભાવવામાં એ ભાવનાઓ કારણજૂત બની છે; એક તો: સખનારનો અભિનયકતા પરત્વેનો રાગ અને બીજી: આપણી યુગરાતી, હિન્દી, ઉર્દૂ રંગભૂમિઓ પર ભજવાતાં નાટકોમાં તથા રોશનદાર પડદા પર રજૂ થતાં ચિત્રોમાં દેખાવ દેતી એક્ટિંગને લગતી તરેહવાર અફસોસકારક ઉણપો ને અક્ષમ્ય ખામીઓ જોતે જોતે ઉપજેલી બધા છે. પુસ્તકમાં એક્ટિંગ સમ્બન્ધી જે ૧૦૭ પરચુરણ

સુચનાઓ અપાઈ તેમાના મોટા ભાગની સૂચનાઓને ઘડનાના વિચાર, પ્રેક્ષાગારમાં બેઠે બેઠે આપણી દેશી રંગભૂમિઓની અભિનય વિષયક નબળાઈઓ કિંવા ખેચકોત્તુકો જોઈને ઉભરાએલા હર્દમાથી જ મને સૂચના છે

અનખતા આ જાતનું પુસ્તક લખતી વખાણે એક ગુજરાતી લેખે, ગુજરાતી રંગભૂમિની સુધારણાનો જે પ્રશ્ન ચર્ચાઈ ગયો છે તેનો ખ્યાલ આ લખનારને થયો વિના રહે જ નહીં રંગમંચ ઉપર ચાલુ ને ચાલુ જોવાની અભિનયરક્તા એ પણ આપણી ગુજરાતી રંગભૂમિની અવદરાનું એક સમજ કારણ છે અને આપણા ચિત્રપટો પણ હજી જોઈએ એવા ક્ષણપૂર્ણ બની શકતા નથી તેનું પણ એક મુખ્ય કારણ એ જ

અત્રે મારું કાર્ય (પણી ઇચ્છા છતાં પણ) ગુજરાતી રંગભૂમિને કેમ સુધારી શકાય તેના ઉપાયો સૂચવવાનું નથી આ નત્ર લેખક તો ખરો દિક્ષથી એટલું જ ઇચ્છે છે કે આપણી ગુજરાતી રંગભૂમિની બહેતરી અર્થે આપણા ઇલાકાની સરકારે, હાઇસ્કૂલો અને કોલેજોમાં અભિનય ક્ષા શીખવવાનો પ્રયત્ન હવે વિના વિલંબે કરવો ને એ સારું અભિનય શિક્ષકો મેળવવાની તથા એક્ટિંગના પાઠ્ય પુસ્તકો તૈયાર કરવાની ઝાડવણો પણ કરી એક્ટિંગ વિષયક આ અદના કૃતિ સાગતાવગતા સહે ને માટે એક પાઠ્ય પુસ્તક મમાન થઈ પડે કે નહીં તેનો અભિપ્રાય આપરાનું કાર્ય સુઠ વાચકોને અને સમજદાર મચાલોચકોને સોંપી, મારે તો હવે એ જ ઇચ્છું અને માગું ગદ્ય કે નવલિકના લવિષયમાં આ, અને એનાથી થે સરસ રંગભૂમિ વિષયક પુસ્તકો આ લખાણ કરતાં પણ વધારે લાયક લેખકો દ્વારા બાહ્ય પડે-પ્રેક્ષકો અને એક્ટરો તેનો લાભ લીએ, આવ્યારો અદાપદો

અને વિદ્યાર્થીઓ પણ તેનો ઉપયોગ કરે અને તેઓ અભિનય કલાની મહત્તાનાં તથા આપણી રંગશૃંગિના પુનરુદ્ધારનાં કાર્યમાં પોતાનો વ્યવહારો ઓછો પશુ સમજા ફાળો આપે ! અસ્તુ !

પુસ્તકમાં હેતુ જે વસ્તુ પુરવણીઓ આપી છે તેમાંની પહેલી મુખ્યતા 'ગુજરાતી' અલ્પવાક્યમાં અને ત્રીજી મુખ્યતા 'પુરસ્ક' માસિકમાં આવી ગઈ છે. એ હેતુઓમાં કેટલાક સુધારા વધારા કર્યા છે.

આ મન્ય એની કેટલીક ખાસ ખામીઓ ધરાવે છે એ મારી જાણ બદલ નથી; મુખ્ય કરી વિષયોનો પૂર્વાપર સમ્બન્ધ અનેક સ્થળે સચવાયો નથી. પરંતુ એ દોષ જાણી જોઈ ઉપસ્થિત થયો નથી. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ માટે તૈયાર કરેલા કેપ પાનનાં એક નાનકડાં નિબન્ધમાંથી, પાછળથી ૩૦૦ પાનનું 'મોહું' પુસ્તક બનાવવા જતાં રવાનાવિક મુશ્કેલી નડેજ. વળી જેમ જેમ અભ્યાસન સાધતો એક પછી એક જુદે જુદે વખતે, મળવા પામે તેમ તેમ છટક છટક લખાતું-ઉપખાનામાં જતું-વળી નવી નવી સામગ્રી મળતી-વળી લખાતું-વળી ઉપાતું એમ કટકે કટકે કામ થતું અને તે પણ અમુક મુદ્દતમાંજ પુરું કરવાનું હોય મજબૂર ક્ષતિ થવા પામી છે જે માટે હું જાતે દિલગીર છું. પુસ્તકને હેતુ જે મન્યસૂચી રજૂ કરી છે તે માહેલાં એકાદ જે મન્યો સિવાય બાકીના જાણજ એક પછી એક (મને તેમની જુદે જુદે સમયે જેમ જેમ ખબર મળતી જાય તેમ તેમ) ઇંગ્લાંડ અને અમેરિકાથી મંગાવેલા મારા હાથમાં આવતા અભ્યાસ કરવા લાયક જોઈતાં સર્વે પુસ્તકો જોઈએ ત્યારે એકી વેળાએ સામગ્રી નહીં મળવાની રચાનિક અગવડને લઈને-અને હમણે મુજોગવજ જે પહેલુ લખાય તે પહેલુજ ઉપાદ જાય ને જે પાછળથી ગળે તેનો ઉપયોગ પાછળથીજ થાય

એટલે કે જગ્યે પૂર્વાપર સમ્બન્ધ અને ક્રોધક સ્થળે પુનરાવર્તન થવા પામ્યું છે તે માટે સુચ વાંચકોની ક્ષમા આદવી જ રહી.

અંતમાં, આ ગ્રન્થને એક અભ્યાસીની દૃષ્ટિથી તપાસીને 'પૂર્વ રંગ' રૂપી પ્રસ્તાવનાથી દીપાવવા કાળે તેના વિદ્વર્ધ લેખક શ્રીમાન ડૉ. રમણલાલ કનૈયાલાલ યાજ્ઞિક એમ.એ; પીએચ. ડી. (લંડન) નો અંત કરણપૂર્વક આભાર માન્યા વિના આ ઉપેક્ષાત બધ કરી શકાય એમ નથી. શ્રીયુત રમણલાલ યાજ્ઞિક ગુજરાતના એક પ્રસિદ્ધ વિદ્વાન લેખક જ નહીં, પરંતુ હિન્દી તથા યુરોપીય રંગભૂમિ-શાસ્ત્રના પ્રખ્યાત યથ ચૂકલા નિષ્ણાત છે; 'The Indian Theatre' નામનો તેમનાથી લખાએલો મહાનિબન્ધ ગ્રન્થ સ્વરૂપે ઇંગ્લાંડ તેમજ અમેરિકામાં છપાઇ ચૂક્યો છે. એમને દૈયે ગુજરાતી રંગભૂમિની સુધારણાનો પ્રશ્ન ગત દિવસ પ્રજાજતો રહે છે. એમની એ મહત્વાકાંક્ષા એઓશ્રી છત્તાં કરાંચીમાં આવ્યા હતા તે વેળાના એગના વહેવાર સૂચના સાધના બાપજોમાથી જણાઇ આવતી હતી એઓશ્રી "ગુજરાતી રંગભૂમિ પરિપદ"નો સામાન્ય મંત્રી છે. અમદાવાદ ખાતે બરાએલાં ગુજરાતી સાહિત્ય સંમેલનના બારમા અધિવેશન પ્રમંજે સૌથી ક્રેષ્ટ નિબન્ધ સારુ જે સુવર્ણચંદ્રક એમને બેટ કરાયો હતો તે પણ નાટ્યના જ વિષયને સંજ્ઞ થર્થવા સારુ જ હતો. આવા એક વિદ્વાન, સાહિત્ય તેમજ કલાપ્રેમી લેખક બન્ધ પાસેથી પ્રકાર યોગ્ય 'આદિ વચન' મળી રહે એને આ લખનાર ઉપકૃત બાવે પોતાનું સદ્બાગ્ય મમજે છે.

નં. ૧૪ ખારસીકાલોની, કરાચી.

રાત્રિ, તા. ૨-૪-૧૯૩૮

ફિરોઝશાહ રુસ્તમજી મહેતા

# એક્ટિંગના હુન્નરનું વહેવારુ શિક્ષણ યાને

## વ્યવહારોપયોગી અભિનય

### અનુક્રમ

પૂર્વરંગ પ્રેક્ષક ડા. રમણલાલ - નૈયાસાલ યાજ્ઞિક	૫૪
એમ એ, પી એચ, ડી (સહન)	૭
રીઝ ધન્ડી ( કર્તીના ઉદોદયાત )	૨૧
અનુક્રમ	૩૩
પ્રકરણ	૫૪
૧ શિક્ષણ કે અનુભવ	૧
૨ એક્ટિંગ તે શું	૧૦
૩ અંગસ્થિતિ (Posture) ના નિયમો	૧૫
૪ સરીંગની મુખ્ય ગતિ યાને હસનવલણ	૧૮
૫ અંગવિક્ષેપ યાને હાથ કિંવા આગા એજાના મુખ્ય નિયમો	૨૦
૬ હાથનો ઉપયોગ અને તેનો વાણી સાથે સમ્બન્ધ	૨૮

# પ્રકરણ

પૃષ્ઠ

૭	પાત્રસ્થિતિના કેટલાક પ્રકારો	...	..	૩૦
૮	ચાલવાના પ્રકાર		.	૩૨
૯	દૃષ્ટિની, આગળી અને અંગૂઠા વડે દર્શાવતાં જુદા જુદા ભાવો			૩૩
૧૦	શીર્ષ સ્થિતિ	...	...	૩૬
૧૧	નયન સ્થિતિ	..	...	૩૭
૧૨	કપાલના ભવાના પાંચજુના નમકારના મુખના હોંકના ગાલના અને હૃડપચીના દર્શાવતાં જુદા જુદા ભાવો			૩૯
૧૩	ખભાના છાતીના ધડના ચાપાના કેણીના ઘૂટણના દર્શાવતાં જુદા જુદા ભાવો			૪૦
૧૪	એંટા પ્રકાર	..	...	૪૫
૧૫	મુખ્ય મુખ્ય નાટકીય ભાવો તેના અભિનય સાથે			૪૬
૧૬	પ્રાચીન દિવસના વ્યવહાર અભિનય			૫૪
૧૭	આપણી રંગભૂમિ ઉપરના કેટલાક અભિનયોપદેશો તરીકે રહેવારું સૂચનાઓ		.	૫૮
૧૮	મૂક અભિનયની મહત્વતા	...	.	૭૨
૧૯	ધધાદારી તેમજ બિન ધધાદારી એક્ટર તરીકે કામમાં આવે એવી ૧૦૭ પરચુરણો રહેવારું સૂચનાઓ	[ ૧ થી ૧૪ ]	...	૭૭
૨૦	સૂચનાઓ ચલુ	[૧૫ થી ૩૦]	...	૯૦
૨૧	સૂચનાઓ ચાલુ	[૩૧ થી ૪૨]	...	૧૦૦
૨૨	સૂચનાઓ ચાલુ	[૪૩ થી ૫૬]	.	૧૦૮
૨૩	સૂચનાઓ ચાલુ	[૫૭ થી ૭૦]	...	૧૧૮

## પ્રકરણ

પૃષ્ઠ

૨૪	સૂચનાઓ ચાલુ	[૭૧ થી ૭૪]	...	૧૩૪
૨૫	સૂચનાઓ ચાલુ	[૭૫ થી ૮૨]	...	૧૪૬
૨૬	સૂચનાઓ ચાલુ	[૮૩ થી ૯૦]	....	૧૫૬
૨૭	અચાજ અને વાણી (પ્રાસ્તાવિક)		...	૧૬૪
૨૮	સૂચનાઓ ચાલુ	[૯૧ થી ૯૬]	...	૧૬૮
૨૯	સૂચનાઓ ચાલુ	[૧૦૦ થી ૧૦૭]	...	૧૭૭

## પુરવળી પાઠેલી

અભિનેતાની કળા : અનુકરણાત્મક કે સર્જનાત્મક

૧૬૨ થી ૨૧૧

## પુરવળી બીજી

એક્ટરનો સીનસીનરી-રંગમંચ પ્રકાશન-૧અપરિધાન

અને સંગીત સાથેનો સમ્બન્ધ

૨૧૫ થી ૨૩૭

## પુરવળી ત્રીજી

રંગમંચની કલાના વિષય વિષય અંગેની સમગ્રતા ૨૪૧ થી ૨૭૦

આંગિકં ભુવનં યસ્ય      વાચિકં સર્વવાહ્મયમ્ ।  
 આદ્યાર્યં ચન્દ્રતારાદિ      તં નુમઃ સાત્ત્વિકં શિવમ્ ॥

અર્થઃ જગત આપુ' જેનાં અગેનો અભિનય છે, જેની  
 વાણીના અભિનયમાથી સર્વ સાદિત્ય પ્રકટથું છે અને અદ્ર તારા  
 ઇત્યાદિ જેનાં વસ્ત્રપરિધાન તથા મુખસજ્જવટ (આદ્યાર્ય) જેવા છે  
 તેવા સદ્ગુણી શિવ (ધ્રુવર) ને અમે નમીએ છીએ



# ઑફ્ટિંગ ના હુન્નરનું વહેવાર શિક્ષણ

## પ્રકરણ ૧ લું

### શિક્ષણ કે અનુભવ ?

ઑફ્ટિંગ યાને અભિનયનો વિષય એટલો જહોજો છે કે એના એક નહીં પણ અનેક ગ્રન્થો જનાવી શકાય; પરંતુ અત્યારે આપણે એને, અમત્ય પૂરતી જધી માહિતીવાળા એકજ પુસ્તકમા મમાવી દેવાનો હોવાથી ઘણું વિશાળ રૂપ આપ્યું નથી.

એક સારા 'ઑફ્ટર' યાને અભિનેતા અને એક સારી 'ઑફ્ટ્રેસ' યાને અભિનેત્રી થવા કાજે હિમેદવાર જિજ્ઞાસુઓને નાટકીય કળા કૌશલ્ય (Theatrical Art and Craft) ને લગતા અનેકવિધ વિષયો જણવા કરવાના હોય છે. વક્તૃત્વ (Oratory) તૃત્ય

(Dancing) પટાગાજી, મંગીત, વસ્ત્રપરિધાન (Costuming) કળા, મુખસજવટ (Make up) અને હેવટ 'આર્ટ ઓફ ઑફ્ટિંગ' એટલે અભિનય કળા એમને સંપાદન કરવાનાં હોય છે. અત્રે એક 'ઑફ્ટિંગ' સિવાય બીજી બધી બાબતોને જતી કરી છે.

### ચાર પ્રકારના અભિનય

'ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર'માં ચાર પ્રકારના અભિનય દર્શાવ્યા છે.

૧. કાયિક
૨. વાચિક
૩. આહાર્ય
૪. સાત્ત્વિક

વાચિકમાં વાક્યાતુર્ય આવી જાય છે.

આહાર્યમાં વસ્ત્રપરિધાન (Costuming)ની તથા મુખસજવટની કળા આવી જાય છે.

સાત્ત્વિકમાં જે ખેલ ભજવવાનો હોય તેના વસ્તુ (Plot) અંગે જે જે જુદી જુદી લાગણીઓ અને ધૂનો (Moods) પ્રદર્શિત કરવાનાં હોય તેની સમજણ સમાધ જાય છે.

કાયિકમાં કાયા અને શરીર વડે થતી 'ઑફ્ટિંગ' આવી જાય છે, જેને આપણે અત્યારે 'અભિનય કળા' કહીએ છીએ. આ પુસ્તકમાં આ કાયિક અભિનય કળાની વ્યવહારોપયોગી સમજણ તથા સૂચનાઓ રજુ કરવામાં આવ્યા છે.

અભિનય વિષે આપણે ત્યાં અતિ ઓછું જ જાણ્યું છે. એમાં જે અન્ય સ્વરૂપે તો કેવળ એકજ કૃતિ જાણીતી છે. તેમાં પણ માત્ર શાસ્ત્રીય તથા સૈદ્ધાન્તિક પદ્ધતિઓ જ વિવેચન કરવામાં આવ્યું છે. આ નિબંધ એના નામ પ્રમાણે અભિનયની વ્યવહાર દિશા દર્શાવે છે.

## એક્ટિંગ શીખવેલી શીખાય ખરી?

જેમ પાઠશાળાઓમાં કે વિદ્યાપીઠોમાં જીન બધા વિષયો શીખવવામાં આવે છે તેમ પાઠો શીખાડવે અભિનય શીખવાડાય ખરો? ખરિત, આ એક પ્રશ્ન છે 'હા' અને 'ના' એવા બે મત એના હોઈ શકે: કોઈ અનુભવની જ આવશ્યકતાને આગળ પાડે અને કોઈ અનુભવ પહેલાં શિક્ષણની ખાસ અગત્યતા જણાવે. જો આપણે તપાસ કરીએ તો આપણે ત્યાં નાટકીય કળાના જાણકારો તથા તરો વટીકમાં એ વિષે મતંદરી જ જણાશે ખુદ વિદ્યાયતમાં અને પશ્ચિમમાં પણ એ પરત્વે એકેકથી ઉનટા અભિપ્રાય જાહેર થયેલા છે દૃષ્ટાંત લેએ ઇંગ્લાંડના બે મહાન અભિનેતા સર હેન્રી અર્વિંગ અને સર ઓરબોમ દ્વી શીખવેલા અભિનયમાં માનતા ન હોતા. એથી ઉલટું નાટ્યકળા વિશાળ સગ અમારે પીનરો, ડેવિડ બેસ્કો, વિલિઅમ સેમોર તથા જેસેફ જેક્સન જેવી પ્રખ્યાત વ્યક્તિઓ નાટકીય શાળાઓ (Dramatic Schools) ની ઉપયોગિતાનો મક્કમ સ્વીકાર કરે છે.

## સાદી સમજ શું કહે છે?

હવે ત્યારે ખરું શું? બેમાથી કયા મતબ્બને આપણે સ્વીકારવું? એ માટે સગ સરતો તો એજ છે કે મતબ્બ કોનું છે અને કયાથી આવે છે તેનાથી નહોરવાતા પ્રથમતઃ આપણી પોતાની સાદી સમજનોજ આશ્રય સેવો. કોઈ પણ વિષયમાં નિષ્ણતા પ્રાપ્ત કરવા જગતમાં સાધારણે શું થાય છે? શિક્ષણ અને તે સાથે અભ્યાસ (Practice) એ જન્નેનો ખપ પડે છે કે નહીં? કોઈ પણ કળા કિસમ, હુનર, આ બેમાથી માલ એકની જ સહાયતા વડે, સારી રીતે સપાદન થતાં અશક્ય છે એવા ખાતરીપૂર્વક અનુભવની સાક્ષીને આપણે સહેલાઈથી આ પ્રશ્નનો ફેંસલો કરવાને વાપરી શકીએ છીએ પ્રથમ તો આપણને એજ વિચારવાનું ગણું કે જો કેવળ ધંધાદારી કે

બિન ધધાદારી રંગભૂમિ ઉપરનો અનુભવ અભિનેતાઓ માટે પૂરતો હોત તો આપણો આ પત્રિત આપદેશ કે જોણે “નાટ્યશાસ્ત્ર” દ્વારા નાટ્યકળા મૌલ્ય પહેના જગતને શીખવી તે નાટ્યશાસ્ત્રોને ખાસ રચના પ્રકટાવવાની અગત્ય, આપણા પ્રાચીન ઋષિ મુનિઓએ અને અન્ય પૂર્વગામી લેખકોએ જોઈજ ન હોત ખાનગીમાં કે જાહેરમાં અભિનય કરવા માડવાથીજ આપ મેળે અભિનયની મૂર્તિ મમજ મ પાદન થઈ શકતી હોત તો પછી અગવિરોધ અને મુદ્રા આકિ વિદ્યાઓનું જ્ઞાન સા માટે લખી કરી મનુષ્યોને આપી જવાનો શ્રમ તેઓએ નાદક લીધો ?

“પ્રત્યેક કળા એનું પાતાનું વ્યાકરણ ધરાવે છે”

પશ્ચિમની પ્રજાઓ નાટ્યકળાની પ્રાપ્તિ કાળે અભ્યાસ (practice) પદેશા શિક્ષણની બાબદમાં એટલું બધું તો માને છે કે ત્યાના એ જાણકારો પામેથી નાટકીય શિક્ષણની તરફેણમાં જાય તેવા માગો તેટલા પ્રમાણે મળી શકે એમ છે. એ બધાને અત્રે ટાકી બતાવવાની જરૂર રહેતી નથી માન એકથી જ સુર રાચકોની ખાતરી થઈ શકે એમ છે. તે એટલું તો સુદર અને મમળ છે કે અને તેને ગ્રજૂ કરવાની સાક્ષ્યને અટકારી શકાય એમ નથી. ફ્રાન્સની જાણીતી “Paris Conservatoire” નામે ઓળખાતી નાટકીય શિક્ષણ આપતી પાઠશાળાના એક પ્રખ્યાત પ્રોફેસર નામે M. Regnier લખે છે

“A person is no more born an actor than he is born a painter, a sculptor or a poet. Nature doubtless provides the inclination but this is not sufficient to make an artist. There is a grammar in all the arts. The player has his own. It is

necessary that he should learn it and that he should know it Stature, voice, instinct, inspiration, physiognomy are, of course, the great natural endowments, but they will be valueless if the actor has not added to them a complete knowledge of the secrets of his profession, if he does not possess command of the tools of his trade In conclusion, I believe that for the actor neither chance nor imagination, or, as some call it, inspiration, can replace study The professional instruction of the actor is not destructive to his originality, but is on the contrary a marvellous foundation for it

અર્થઃ જેમ એક ચિત્રકાર, સિદ્ધી કે કવિ જન્મથીજ તેના હોતા નથી તેમ એક અભિનેતાનું પણ સમજવું કુદરત, નિશક આંતરવલણ પૂરૂં પાડે છે; પરંતુ કળાકારે બનવા માટે તેટલું બુદ્ધિ નથી સર્વ કળાઓ તેનું પોતાનું ખામ આકરણ ધગવે છે, તે પ્રમાણે અભિનેતા પણ ધગવે છે. માટે એ શીખીને જાણી લેવું જરૂર છે સારો બાધા, સુસ્વર, ગ્રેરણા બુદ્ધિ, અતપ્રશ્નિ, સારો મહેરો એ અસખતા બધી કુદન્તી બક્ષેરો છે પણ એ સર્વે મહીં જો અભિનેતા પોતાના રહસ્યોનું સપૂર્ણ જ્ઞાન ઉમેરે નહીં તથા પોતાના કામ યોગ્ય હવિષાર ઉપર જો તે પોતાનો અધિકાર બેસાડે નહીં તો તે બધું હોયવું વર્થ અને નિર્મળ થવા પામશે અતમા હું માનું છું, કે અભિનેતા કાન્ને, બાગ્ન, તક, કદમના બુદ્ધિ, અથવા તો જેને કેટલાકો ગ્રેરણા કહે છે તે કદી પણ શિક્ષણની જગ્યા લઈ શકે નહીં અભિનેતાનું મધાદરી શિક્ષણ તેની

મૌલિકતાનુ રિવાજકે નથી નેથી ઉત્પદ, એ શિક્ષણ તો અભિનેતા  
કાળે ચમત્કારિક પાયા સમાન થઈ પડે છે ”

અવનતા, આપણે એમ નથી કહેવા માગતા કે અભિનયના  
લખેલા ગમે એટલા પાઠો પઢવાથી નાટ્યીય જીવન સુભગ્ધવાને હઠ્ઠાતુર  
બનેલાઓ નક્કી હિન્દી અર્થિંગ કે સાહગ બગનાડ અથવા કાઉ બટાકે  
કે આપુલાત બની જશે પણ જો અભિનયવાચ્છુ વ્યક્તિઓ પોતાની  
અતર્ગત શક્તિને નાટ્ય વિષયક રહેવારુ સૂચનાઓની અને શિક્ષણો ॥  
સહાયતા આપે તો તેમા તેમને ખોવાનુ કશુ નથી મેળવવાનુ  
તરેહવાગ અને અવસ્ય છે જ

### યુરોપ-અમેરિકાની નાટકીય શિક્ષણ-સંસ્થાઓ

આટલા જ સારૂ યુરોપ કે જ્યા નાટ્યકળા તેના ઉચ્ચ સ્તરપમા  
ખીવી રહી છે અને જ્યા હવે કળાનો ગભીરાઈથી વિચાર થતો રહ  
છે ત્યા રંગમંચો સારુ, સરસ અભિનેતાઓ પૂરા પાડવા ખાતર જગે  
જગે *National Conservatories* માને નાટકને લગતુ સર્વ  
પ્રમારુત્ જ્ઞાન આપનાની તથા તેને લગતી વહેવાર તાલીમ  
આપનાને લગતી શાળાઓ અને મહાશાળાઓ સ્થાપવામા  
આવી છે રાજ્ય પોતે આ ખાતાઓ ચલાવે છે અને સરસમા સરસ  
એવા અધ્યાપકો ત્યા શિક્ષણ આપે છે પારીસમા તો મગકાઠ હરતક  
આલતા આવા નાટકીય-કેળવણી ખાતાઓમા કેવળ સુનદા કળા  
સ્વામીઓને જ તથા નાટકના ધંધામા પાકટ અને વયોજ્ઞ બનેલા  
અભિનેતાઓને ખાસ રોકવામા આવે છે આ નમુનેદાર સંસ્થામા  
શીખતા વિદ્યાર્થીઓની જાહેર રીતે દર સાવ પરીક્ષા લેવાય છે અને  
એમા ઉત્તીર્ણ (Pass) થયેલા-સ્નાતક (Graduates) બનેલા  
વિદ્યાર્થીઓ ગભ્યની રોકડી સહાયતાથી ચાલતી નાટક કંપનીઓમા  
ગુર્તજ નેડાઇ પણ જાય છે ત્યાની પ્રખ્યાત નાટ્યશાળાઓ

“Theatre Fran” અને “Odeon” મા કામ આપતા અભિનેતા-  
ર્થ મા અનેક એવા ફોલોમ ક વિદ્યાર્થીઓ, પાઠ્યથી યુન ક નટ નીએ.  
તેમે જાહેર ધરા પામ્યા કે અરે વળી એક બીજી પણ સચ્ચાઈ  
નોંધવા જેવી કે ફેન્સ ગગમિઓ પર ભાગ ભજવતા સો  
એલાડીઓમાંથી નાણું, આ “Conservatoire” માથી જ  
‘પાસ’ થયેલા સનાતક હોય છે.

જર્મની અને ઇટલીમાં પણ આજ પદ્ધતિએ કામ ચાલે છે ત્યા  
ગગમિ પર એકાવા પહેલા લગભગ એકેએક અભિનેતાએ “Conser-  
vatoires” મા અથવા “Dramatic Schools” મા નાટ્યકળાનું  
પ્રાથમિક શિક્ષણ લીધું જ હોય છે ત્યાની નાટક કુ પનીના પ્રતિનિધિ,  
એ ધધામાં એકાવા ઇચ્છતા ઉમેદવારને પહેલો જે પ્રશ્ન પૂછે છે તે  
આ નહીં કે “તમારો અનુભવ કેટલો છે ?” પરંતુ એજ કે “તમારી  
શિક્ષા (Training) કેટલી અને કેવી છે ?” “તમે કઈ શાળાના  
સનાતક છો ?”

અમેરિકામાં રાજ્યની મુગ્ધગીરી હેઠળ નહીં, પરંતુ ખાનગી  
માહમથી ચાલતી નાટકીય શિક્ષણ શાળાઓ સખ્યાન ધ છે તેમાં  
મીથી પુરાણી અને પ્રખ્યાત સચ્ચા ન્યુયોર્કની “American  
Academy of Dramatic Arts” છે. ત્યા નાટકનો ઇતિહાસ  
નાટકનું સાહિત્ય, સ્વર (Voice) શાન, અભિનય, મુખસજ્જનક ઇત્યાદિ  
ધણે શીખવવામાં આવે છે.

હંગારીમાં પણ, અનુભવ પહેલા શિક્ષણની અચલતાને પિછાણી  
ત્યા પણ ધળીએક Dramatic અને Elocution Schools  
ચલાવવામાં આવે છે એમાં મુખ્ય Ben Great Academy of  
Acting” ‘Chas Seymour’s Dramatic Classes”  
“Central School of Speech Training and Dramatic  
Art” પ્રખ્યાત છે.

૧. આ મધ્ય નાટકીય કેગવણી ખાતાઓનું અસ્તિત્વ, અભ્યાસ (Practice) પહેલા શિક્ષણની પદ્ધતિનું વાગ્જીપણુ ખુલ્લું પૂગવા કરે છે વળી આ સરચાઓ કાંઈ આજ્ઞાલની ઊભી થયેલી નથી એમાની કેટલીક તો ઘણી પુરાણી છે જો રંગમંચિ લાયક અભિનેતાઓ એમાથી મળી આવતા ન હોત તો આદ્યશિક્ષણ (Primary training) આપતી શાળા પાઠશાળાઓ નકામી ગણાઈ તે દિની મધ પડી હોત-કહે એવી શિક્ષણ પ્રયાજ આપ મેળે નષ્ટ સમ મમ્મ હોત

અફસોમ ! આપણે ત્યા તો એવું કશું જ ન મળે ! પરિસ્થિતિ જ જાને એવી કમાલ છે કે પશ્ચિમમાં જેમ છે તેમ, અભિનય પ્રાપ્તિની હોશ રાખનારાઓ મારે તથા નાટકીય જીવન ગુજારવાને હવજાતુર બનેલાઓ મારે આ દેશમાં શાળા, વર્ગ, ચક્રણ કે “Clubs” હોવા થવાની આશા મે કેમ રખાવ ! હમણા તો તેમના સારું માર્ગ એજ છે કે મમે તો, તેઓ સીધે સીધા ધધાદારી ગમજીની અનુભવશાળામાં દાખલ થઈ જાય; ગમે તો બિન ધધાદારી નાટક કરનારાઓ વચ્ચે જઈને ત્યાં પહેલા પાઠો શીખવા મારે કે ગમે તો અભિનયકળાના વહેવારો પયોગી શિક્ષણો જમાથી મળે ત્યાંથી મેળવી વાચી અને જાણી લીએ અને તે આધારે પણ અભિનયની દિશામાં પોતાની બને એટલી પ્રગતિ કરે.

નૈસર્ગિકતા (Naturalness) વિરુદ્ધ નિયમ દર્શક ચોક્કસાઈ

વ્યવહારોપયોગી અભિનય અથવા અભિનયની વહેવારુ સૂચનાઓ આપુ કાંઈક જ્યારે જ્યારે બોલાય કે લખાય ત્યારે ત્યારે તેની સામે ટીકાકારો પ્રમાણિકપણે આ વિચાર જાહેર કરે છે કે નૈસર્ગિકતા અને નિયમદર્શક ચોક્કસાઈ એ બે કદી પણ સાથે સાથે ચાલી શકતા નથી ચોક્કસાઈ ગમવા ને પાળવા જતા નૈસર્ગિકતાનું



ખૂન થાય છે. પહેલાં નિચારે આ કચનમાં કાંઈક સચ્ચાઈ મેલી લાગે છે, પરંતુ વાસ્તવિક તેમ નથી.

સત્ય આમ છે કે પ્રત્યેક લલિતકળા વિષયક આવડત મદદી, તેની દેખાતી નૈસર્ગિકતા પાછળ નહીં દેખાતા ચોક્કસ નિયમોનું અસ્તિત્વ હોય છેજ. ચોક્કસાધ્યોને અણદીકપણે (અને તે અણદીક હોય તોજ સારું) ત્યાં હોવા મહેવાનું રચાન તથા આવશ્યકતા છેજ. જો કાંઈ કળા વિષે તેની નિયમદર્શક ચોક્કસાધ્યો હોય નહીં તો કળા પોતાની મર્યાદા ચૂકી જઈ પોતાનું બાહ્ય સૌન્દર્ય (બાહ્યરની સુંદરતા) શુભાવી બેસે અને જો તેથી ઉત્તરું, ચોક્કસાધ્યો કળાના સંબંધમાં છતી પડે, પોતાનો આખસુમ દેખાવ (Exhibition) કરતી થઈ જાય તો કળા પોતાનું આંતર સૌન્દર્ય (Inner Beauty) બગાડી નૈસર્ગિકતાથી વેગલી થવા પામે. આટલા માટે વહેવારુ સૂચનાઓ તથા શિક્ષણે વડે અપાતી નિયમબદ્ધતા દર્શક ચોક્કસાધ્યોને નૈસર્ગિકતાની શત્રુ બેખવા બદલે-તેમને એકેકથી છુટાં પાડવા બદલે, જો ચોક્કસાધ્યો ઉપર નૈસર્ગિકતાનું પડ અઢાવવામાં આવે તો તેવી અભિનયસપત્તિ બહુધા સફળ થવા પામે એમાં કશો શક નથી.

## પ્રકરણ ૨ જું

### ઔદ્વિગ તે શુ

રગભૂમિની અભિનય કળાનુ વહેવારુ પાસું આપણે જોઈએ તે પહેલાં ઔદ્વિગ યાને “અભિનય” તે શુ અને તે શા માટે યોગ્ય છે તેનો અર્થ પૂરો વિચાર થોડાક શબ્દોમા કરી લેવો ઉચિત સમજારો

### અભિનય શુ શાને માટે ?

રગભૂમિ ઉપર પાત્ર ભજવવા કારણે થતી ભાવદર્શક જે એષ્ટાંગ્યો અને શરીરના અંગ ઉપાગ તથા અવયવો વડે થતું જે હસન ચસન તેનું નામ ‘અભિનય’ અભિનયની આ માધ્યમ્ય ઓળખાણ ક્રિયા બ્યાખ્યા થઈ પરંતુ એટલાથી જ અભિનયનો પૂરો અર્થ આપી શકતો નથી સમજ અધૂરી જ રહે છે અને તેમાથી વધુ પ્રશ્નો ઉદ્ભવે છે—એષ્ટાંગ્ય કયે છે ? એષ્ટાંગ્ય શાથી કરે છે ? એષ્ટાંગ્ય શામાટે કરે છે ?

એનો ઉત્તર આ પ્રમાણે મળે છે એષ્ટાંગ્ય શ્રવ યાને આત્મા પોતે કરે છે પોતાના શરીરને અને શરીર માહેવા અંગ ઉપાગા અને અવયવોને અમુક અમુક સ્થિતિઓમા લાવીને અથવા તેમના વડે કોઈ નતની ક્રિયા કરી નતાવીને એષ્ટાંગ્ય કરવામા આવે છે શા માટે એમ કરવામા આવે છે ? પ્રેક્ષકો સામે કોઈક ખ્યાલ કે અભિપ્રાયને જોશમર વ્યક્ત કરવાને માટે દ્રઢમા લેતા, જે આપણે અભિનય કળાને ધનુર્વિદ્યા યાને ધનુષ્ય વાપરવાની કળા માથે સરખાવીએ તો અભિનય એ કાષ્ટ જ નહીં પણ આત્માએ અમુક મત કે લાગણીનું નિશાન બેદવા કાળે પ્રેક્ષકો ભણી ફેરવું જાય છે, અને કમાન લેજે અર્ધો કામ કરે છે હિર્મિ યાને લાગણી

## ત્રણ પ્રકારના કાર્યો

અભિનય એટલે કે રંગભૂમિ પર ચતી દ્વારા ભાવની રજૂઆત; એને આપણે બીજા શબ્દોમાં ઊર્મિઓના કાર્યમાં થતું પરિવર્તન પણ કહી શકીએ. એમ જોતાં રંગભૂમિ પર ચતી સર્વે કાર્યો ત્રણ મુખ્ય વર્ગમાં વહેંચાઈ જાય છે:— ૧. અનાવેશક કાર્ય. ૨. આવેશક કાર્ય. ૩. અત્યાવેશક કાર્ય એ ત્રણ પ્રકારે પાછળ તેના સર્જક લેખે કંઈ વસ્તુ કામ કરે છે ? પાત્રલેખન (Characterization) પ્રમાણે હોવી જોઈતી અભિનેતા કે અભિનેત્રીની ભાવના યાને ધૂન. એ ધૂન પ્રમાણે જ્યારે શાન્તિ, સ્વસ્થતા, આરામ, મંદતા આદિ રંગભૂમિ ઉપર દેખાવ દે છે ત્યારે કાર્યો પોતાનો અનાવેશક પ્રકાર રજૂ કરે છે; જ્યારે ધૂન કરડાકી, જુરસો, સાહમ, દ્રઢતા, વીરતા અને એવા મજાતા આવતા ગુણો દાખવે છે ત્યારે કાર્યો આવેશક પ્રકારનાં પ્રકટવા પામે છે, અને જ્યારે પ્રખર ઝંતુન, ઉત્તમાદ, ઘેસછા, ઉમતા, સ્વભાવની ભયંકરતા આદિ ધૂનો રજૂ થાય છે ત્યારે રંગભૂમિ ઉપરનાં કાર્યો અત્યાવેશક પ્રકારે ધારણ કરે છે

## એ માનસિક લાયકાત

અભિનય કળાના વહેવારુ શિક્ષણે સમજ્યા પહેલાં અભિનેતા કે અભિનેત્રીએ જે માનસિક લાયકાતો મેળવવી જોઈશે. એ વિના એના શીખેલા બધા વહેવારુ પાઠો બર્થ જવાના છે. પહેલું તો આ કે, અભિનેતા નાટ્યકૃતિ વિષે અને પોતાના પાત્ર વિષે તેના કર્તા નાટ્યકારનો મુખ્ય ઉદ્દેશ જાણી લીએ; અને બીજું આ કે પોતાના પાત્રનો અર્થ અને નમુનો એ પિછાણી લીએ. આ બેવડી સમજદારી વિના અમુક તમુક અભિનય તેની પોતાની પાસેથી કેવું અને કેટલું કામ માગી લે છે તેના ખ્યાલ અભિનેતાને મંપૂર્ણપણે તથા યોગ્ય પ્રકારે

યવો અશક્ય છે. એ જેવડી કુશળતા હસ્તગત કરવા માટે કાંતો એણે આપી નાટકકૃતિ વાંચી જઈ પોતાની વિચાર બુદ્ધિનો ઉપયોગ કરવો, કાંતો ખુદ નાટકકર્તાને જઈ મળી તેને પૂછીને માહિતગાર થવું. કાંતો જેના હાથ નીચે પડે કામ કરવો હોય તે અભિનયચાર્ય (Teacher of Acting) ની પાસે જઈ તેની મહાદ્દ પૂછીને તે પ્રમાણે વર્તવું.

### અભિનય: આત્મલક્ષી અને પરલક્ષી

આટલું સમજ્યા પછી એણે પોતાની પાત્રલક્ષણીમાં જ્યાં જ્યાં આત્મલક્ષી અભિનય એટલે કે પોતાને લાગુ પાડીને કરાતો અભિનય, તથા જ્યાં જ્યાં પરલક્ષી એટલે કે અન્ય પાત્રને લાગુ પાડીને થતો અભિનય કરવાનો હોય ત્યાં ત્યાં અને ત્યારે ત્યારે તેણે કેવો કેવો અભિનય કરવો તેનો મનથી પૂર્ણ વિચાર આગમજનથી જ કરી રાખવો. ઘટે, એ વિના, ખરે મમયે તે પોતાના અભિનયની અનુકૂળતાને સમજ્યા સાચવવાને તથા તેની મતિ અને મર્યાદાને દોરવવાને જેવો જોઈએ એવો સફળ યત્ન શકે નહીં.

### અભિનય અને વાણીનો સંબંધ

વળી તેણે એક ત્રીજી વાતનો પણ પૂર્વ વિચાર કરી રાખવો જોઈશે. આ પૂર્વ વિચાર તે પ્રત્યેક ચેષ્ટાનું રચાન નક્કી કરવા વિશેનો છે; કામ્ય અભિનયના સંબંધમાં જોતાં, કોઈ વેળા ચેષ્ટા અને વાણી સાથે દોડે-કોઈ વેળા ચેષ્ટા પહેલી અને પછી વાણી બાદેર પડે, અને કોઈવાર વાણી પહેલી અને પછી ચેષ્ટા થવા પામે. એ ત્રણ પ્રકારનો વિચાર અભિનેતા કે અભિનેત્રીએ આગમજનથી જ કરીને ચેષ્ટાનાં અનુકૂળ રચાન નક્કી સમજી લેવાં જોઈએ. અલગતાં, સાધારણે આપણે એમ માની લેના દોષએ છીએ કે અભિનય કરવાનો મુખ્ય જવાબ આપી લાગે ત્યારે આ ત્રણ પ્રકાર પોત પોતાની જગ્યાએ સફળ પ્રમત્રી

નીડળે છે પણ તેમ સર્વત્ર બનતુ નથી દ્રષ્ટાત લેખે આ લેખક પોતે રંગભૂમિ પર અભિનય વિષે સ્થાનભ્રમ યતા અનેક વાર દીકા છે. 'વાન માગ પૈમા ! એક પગ પણ વધારે હવે હું થોભીશ નહીં ચલાન તોલીદે હમણા ને હમણા—અનધડી માગ પૈમા,' એવી વાણી ઉચ્ચારી રહ્યા બાદ અભિનેતાની તેવું સચવનારી એટલા અસ્થાને જ થયેલી હોવાય અને વાણી અને એટલા સાથે સાથે થાય તો જ કંવા ધારેલી અસર ઉપસ્થિત થવા પામે "હમણા ને હમણા અનધડી" બોલતાં વેત જ અભિનેતાની ડાળી હથેલી પર જમણા હાથની મુક્કી જઈ પડનીજ જોઈએ બોલી રહ્યા બાદ આ ક્રિયા થવા પામે એ જાતની ક્યારેય રંગભૂમિ પર જોનામા આવી છે એથી ઉલટું એક વેળાએ એક પારસી સામાજિક નાટ્યમાં એક પાત્રે "નાપાક દુકતા ! ત્હારી આય ચાલથી મને ત્હારું મોહકું પણ જોવા મળતુ નથી" એ વાન્ય બોલતે બોલતે જ તેણે સામેના પાત્ર ભણીથી પોતાની પીઠ અને ડોક ફેરવી લીધા જો આ એટલા, બોલી ગયા પછી જ પુર્ત જ થઈ હોત તો તે દેખીતી અસરકારક થઈ પડત એથી ઉલટું એકવાર રંગભૂમિ ઉપર એક પાત્રે ક્ષમા વાચતે અને પરતાવે જાહેર કરતે પ્રથમથી જ મોલી નાખ્યું કે 'હું પરતાઉં છું—હું ખી છું, મને માફ કરો' ને પછી શીર્ષ નીચું નમારી બે હસ્ત જોડી બતાવ્યા દેખીતી જ અસરની મા મરી ગઈ ! પ્રથમ મહેંગ ઉપર પશ્ચાતાપનો ભાવ લાવી, મસ્તક નીચું ઢાળી, હસ્ત જોડી જરિક થોડક્યા પછી જ ઉપલો ઉદ્ગાર કાઢ્યો હોત તો તે ખરે જ અમરકાંક થઈ પડત આટલા જ માટે પાત્ર ભજવનારે વાણીના મંત્રમાં અભિનય ક્યારે સ્થાને અને ક્યારે અસ્થાને થઈ પડે છે તે આગમજથી જ વિચારી નક્કી કરી રાખતુ ઘટે

### અભિનયના આરોહ અને અવરોહ

એ ઉપરાંત એક વિશેષ તૈયારી તેને કન્વી રહે છે તે આ કે પોતાની પાત્રભજવણીમાં ક્યારે ક્યારે તેણે અભિનયનો વેગ ધીમે અથવા ઝડપી બનાવવો. તે પહેલેથી જ તેણે વિચારપૂર્વક નોંધી લેવું. ક્યા સગી અભિનયને આધારણ ગતિમાં ગખવો—કદ જાણ્યાથી તેની ઝ હાથ ઉપાડવી—ક્યાં સગી તેનો રેગ ખીસવી ખીજવીને હોય ચઢાવવો—છેવટે ક્યારે પગકાપ્ટાએ લાવવો અને અમત્ય પડે તો પાછો ક્યારે નીચે ઉતારવો એ બધું તેણે સોચી સમજીને આગળથી જ નક્કી કરી ગખવું ઘટે. આ મંભાગ પહેલેથી સધ ગખવાથી ખરે સમયે રંગભૂમિ ઉપર અભિનેતા કે અભિનેત્રી, ક્યા પોતાને છૂટ આપવી, ક્યાં પડે ખાંચીને અભિનય કરવો, ક્યાથી અવાજને ધીમે કે મોટો બનાવી મેલવો, આદિ અભિનયની વાતોમાં પોતાને ચોક્કસ અને સફળ બનાવી શકે છે.

## પ્રકરણ ૩ જી

### અંગસ્થિતિ (Posture) ના નિયમો

હવે આપણે આપણા વિષયમાં જરાબર ટાપલ થઇશું અને અભિનયના વહેવારુ શિક્ષણ લેખે સૌથી પહેલાં, “અંગસ્થિતિ” ના નિયમ ઉપર થોડોક વિચાર કરીશું. “અંગસ્થિતિ” ને કેટલાક ‘અંગવિક્ષેપ’ સાથે ભેળી નાખે છે પરંતુ એ બે અભિનયના જુદા જુદા પ્રકાર છે. અંગસ્થિતિ આખાં અંગ યાને શરીરને અમુક એક સ્થિતિમાં સ્થિર રાખવાથી થવા પામે છે, પણ અંગવિક્ષેપમાં શરીરના અવયવોનો હાવ થવા પામે છે એને આપણે સાધારણે “ગેસ્ટા” યાને Gestures કહીએ છીએ. અત્રે આપણે અંગસ્થિતિ યાને Attitude અથવા Posture ની વાત કરીએ છીએ.

અંગસ્થિતિ અને તેના નિર્ણય તથા સંખ્યા ભાવો

પાત્ર ભજવનારી વ્યક્તિને અમુક ભાવ (ભાગ્યથી) દર્શાવવા કાળે પોતાના આખા શરીરને અમુક ઢબમાં ભાવવું પડે છે. શરીરની આખી ઢબ તે “અંગસ્થિતિ” કહેવાય છે. હવે “ભાવો” તો અસંખ્ય અને અને તરેહવાર હોય છે તે આપણે જાણીએ છીએ, પરંતુ મુખ્યત્વે તે બે મોટા વિભાગોમાં વહેંચાઇ જાય છે: ૧-નિર્ણય ભાવો અને ૨-સંખ્યા ભાવો. દીલાપણું, ગંધાસ, બીતિ, ડર, નમી પડવું, ઢળી પડવું, ગભરાવું, અચકાવું, પાછા પડવું, મૂંઝવું, કત્વાદિ ઇત્યાદિ નવળા ભાવો કહેવાય. એથી ઉલટું ટટાર થઇ જવું, સામનો કરવો, ધસવું, સિમ્મત રાખવી, ક્ષતા દાખવવી, ખુશાલ ખુશી ઢબ છાપ જાહેર કરવી વગેરે વગેરે સંખ્યા ભાવો લેખે જોજાયા.

હવે જેમ મકાન બાંધતી વેળાએ પ્રથમે પ્રથમ તેના પાયો ઉભો કરીએ છીએ તેમ પ્રત્યેક ભાવરૂપી ઘર બનાવવા પહેલાં અભિનેતાએ નબળા કે સગળા ભાવ પ્રમાણે પોતાના શરીરને નબળી કે સખળી હાથનો પાયો આપવો જોઈએ છે. એવા પાયો ઉપર તેનું શરીર ઊભુ રહીને પછી તે પોતાના હાથ, આંખ, હોઠ, ચહેરા આદિ શરીરના બીજા ત્રીજા અવયવો વડે અનુકૂળ ચેષ્ટાઓ કરે તો જ ખરે અભિનય કરવાને તેને કાવે. પરંતુ મૂળમાં જ્યાં શરીર ખોટે પાયે ઊભું હોય ત્યાં ગમે એવી ગમબાણ ચેષ્ટા પણ પાછી લડે અને રફ જવા પામે.

### ચાર નિયમો

હવે જેમ શરીરનો પાયો મકાનની ઉપર નથી રચાતો પણ તેની નીચે નખાય છે, તેની જ રીતે પાત્ર લક્ષ્યનાર બ્યકિત પોતાના પાય પાને પગો વડે નબળા સખળા ભાવ પ્રમાણે નબળું સખળું તળ (Base) બનાવી તેના ઉપર આખી “અંગસ્થિતિ” રચે છે એ અંગસ્થિતિના ચાર ખામ નિયમો આ ગ્યા:—

૧—જ્યારે પાય અકેકથી છેટે હોય ત્યારે શરીરને મજબુત તથા પહોળું તળ (Base) મળવા પામે. જ્યારે પાય અકેકની પાસે હોય ત્યાં જોડાઈને રહેલાં હોય ત્યારે શરીરને નબળું અને સાંકડું તળ મળવા પામે. એ પ્રમાણે બાવાનુકૂળ અંગસ્થિતિ નચળી અને સખળી પ્રકટવા પામે. ઉપર કહેવા સખળ ભાવો વેળાએ તળ રચાતે પગની સ્થિતિ અકેકથી છેટે છેટે રહેલી જ જોવાશે. તેથી ઉત્તરું જે નબળા ભાવો ઉપર સખ્યા તેને અનુકૂળ, પગની સ્થિતિ પાસે જ આવેલી વિચારી શકાશે. બીજી યાને ડર વેળાએ અંગસ્થિતિ કઠી પણ પહોળું તળ (Broad Base) ધાન્ય કરશે નહીં. અને સામનો કરતી વેળાએ



અંગરિયતિ કદી પણ નમળું સંકેપિત તળ અખત્યાર કરશે નહીં એ દૃષ્ટાત પ્રમાણે પ્રત્યેક બાવની પ્રત્યેક અંગરિયતિ માયાથી તે પગ સુધીની તેના ખરા સ્વરૂપમા વિચારી કે નક્કી કરી ચકાશે જે અભિનેતા કે અભિનેત્રી આ મૂળશુદ્ધ સાદો નિવમ મમજી તે પ્રમાણે આલે તેની અંગરિયતિ ભાગ્યેજ ખોટી નીવડવા પામે

૨—પાત્ર ભજવનાર વ્યક્તિ ભાવ અનુકૂળ પોતાના તન મન દ્વારા જેટલું વધતું ઓછું જોમ (energy) વ્યક્ત કરી શકે તેટલા પ્રમાણમા અંગરિયતિને હાયક સળજ કે નિર્માળ તમ બધાવા પામે પાત્રની અંગરિયતિ વિષેની સમજણ બરાબર હોય છતાં જો તે પોતાની અદરથી, જોઈએ તે પ્રમાણમા જોમ બાહેર કાઢી ન શકે તો અંગરિયતિ ધટે એવી અસંગતરક થવા ન જ પામે

૩—જ્યાં લગી ચાલુ બાવમા પરિવર્તન થાય નહીં અથવા તો તેની જગ્યાએ અન્ય નવો બાવ આવે નહીં ત્યાં સુધી તે અંગરિયતિ ગંદાવા ન જ જોઈએ.

૪—જાન રાખી રાખીને એટલે કે તાણી તોડીને વ્યક્ત હીધેલી સખળાઇ, નખળા અંગરિયતિ ઉભી કરે છે અને તેજ પ્રમાણે ઘણા ભાનદાર બની જવાથી ખાખસુસ વ્યક્ત કરેલી નખળાઇ, સળજી અંગરિયતિ ઉભી કરી નાખે છે એટલે આમ કે તેમ ખરાંતુ ખોટું જ મનવા પામે માટે અભિનેત્રીએ કે અભિનેતાએ અંગરિયતિ વિષે “ફખાવ” કરવાથી દૂર રહેવું

## પ્રકરણ ૪ થું

### શરીરની મુખ્ય ગતિ યાને હલનવલણ

અંગસ્થિતિની મમજ મેળવ્યા પછી અને એટાઓ વિષે જાણવા પહેલાં અમુક જિમ્મિ પ્રમાણે શરીર કેવા પ્રકારની સામાન્ય ગતિ યાને હલનવલણ વલણ (Movings) માં મુકાય છે તેનો અત્રે એકંદર ખ્યાલ લઇ લેવો યોગ્ય થઇ પડશે. એના પછી મુખ્ય ૧૧ નિયમો જણાએલા છે.

૧. પાત્ર જન્મનાર વ્યક્તિએ જાણવું ઘટે કે પોતાના શરીરે ભણી વળતી હલનવલણ વલણ: અઢંકાર, રચમાન, આત્મપ્રિયતા આમંત્રણ આદિ લાવ સૂચવે છે.

૨. પોતાના શરીરથી બાહ્યેર જતી હોય તેવી વલણ: આટા, તિરસ્કાર, અણુગમે, ધન્કાર, અટકાવ વગેરે કહી આપે છે.

૩. સંખાતી હલનવલણ: ઉદારતા, અનુમતિ, સત્કાર, સાદુદિલ ઇત્યાદિ બતાવે છે.

૪. સંકેસાતી હલનવલણ: ડર, બીતિ, નીચતા, કૃપણતા, ચરમાળપણું, દાવકાઇ, ગંભીરતા, ભારેખમપણું આદિ દાખવે છે.

૫. ઊઠતી યાને ઊંચે જતી હલનવલણ: યાચના, અરજ, પ્રાર્થના, ઉમતા, ભયંકરતા, પરાકાષ્ટા, કહી આપે છે.

૬. નમતી યાને નીચે જતી હલનવલણ: ચરમિદગી, પચાતાપ, દમા, ચરણભાવ, એકમત થઇ જવું, સમાધાન ઇત્યાદિ દાખવે છે.

૭. પહેાળું અને પથરાઇ જતું હુલનવલણુ: પડકાર, સ્વતંત્રતા બહાદુરી, નિવેદન, સર્વોપરિતા વગેરે જણાવે છે.

૮. ધીમું હુલનવલણુ: નિર્જનતા, દીલાપણું, સુસ્તી, થાક, નરમાશ, સાવચેતી, ઇત્યાદિ દર્શાવે છે

૯. ઝડપી હુલનવલણુ: ઉમંગ, ઉત્સાસ, ચાંચલ્ય, તત્પરતા, તળવળાટ, ઈંતેજરી, અડળાટ, ઉરકરાટ, સખ્તાઇ, કૃતધ્નતા યાને બેકદરી આદિ ભૂમિઆ દાખવે છે.

૧૦. હુલનવલણુનું એકાએક થંભી જવું: લક્ષ્ણ, સંશય, નહીં ધારેલું ભેડું, ન ધારેલું સાંભળવું કહી બતાવે છે.

૧૧. હુલનવલણુનું એકાએક ઉપરિથિત થવું: નવો વિચાર સાંપડવો, ન ધારેલી યુક્તિ સૂઝી આવવી, એકાએક નક્કી કરવા પર આવીજવું, કાંઇક શોધ હાથ આવવી વગેરે સૂચવે છે.

## પ્રકરણ ૫ મું

અંગવિક્ષેપ યાને હાવ કિવા ચાળા ચેષ્ટાના મુખ્ય નિયમો

અંગવિક્ષેપ હાવભાવ ચાળાચેષ્ટા જે કહેા તે, મોતાના તથા મુખ્ય નિયમો ધરાવે છે:—

૧. અવરોધક અંગવિક્ષેપ.

૨. સમાંતર અંગવિક્ષેપ

૩ કંમરા: અંગવિક્ષેપ.

૧. પ્રથમ આપણે અવરોધક અંગવિક્ષેપ લેઈએ. જ્યારે જ્યારે શરીરના જે અવયવો અંકેકની બધી અથવા અંકેકની સામે ગતિ કરતા હોય અથવા એક ખીજને સમતોલપણું આપી રહ્યા હોય ત્યારે ત્યારે એવા થતા બધાં અંગવિક્ષેપોને અવરોધક અંગવિક્ષેપ કહી ઓળખવામાં આવે છે. દષ્ટાંત લેએ રંગશ્રમિ ઉપરનું એક પાત્ર ખીજ પાત્રને મારવા ધસે છે અને તેમ કરતાં કટોક મારવા હાથ ઉગામે છે. એ હાથ ઉગામવા સારુ જેવો એનો જમણો હાથ આગળ પડી ઉઘો થાય છે કે તુર્તજ ડાબો હાથ લગાર પાછળ ગતિ કરતો હાંવા પામે છે. તે સાથે એ જ વેળાએ એક પક્ષે જમણા પાંચ ઉપર ભાર આવે છે, ડાબો પગ પાછળ પડેલો કાંઈક હળવો બને છે કે તુર્તજ ખીજે પક્ષે ખભા, પેટ, કેડ, પડખાં જરાક ડાબી જાણીએ દેએ છે. હવે અહીં અંગરિયતિ (Attitude) અને ક્રિયા (Action) બન્ને થવા પામે છે. આક્રમણ લાંચક તળ (Base) પણ પાત્રને મળી રહે છે અને તેને લઈને શરીરના જે અવયવો સામ સામી ગતિ કરતે અવરોધક અંગવિક્ષેપ ધારણ કરી જરાજર અભિનય દાખવે છે.

૨. સમાંતર અગવિદ્યેષમાં અવયવો એકજ સંખ્યા દિશામાં રહેવા પામે છે જેમકે એક પાત્ર સામેના પાત્રનો સત્કાર કરતે તેને મળવા સારૂ આનંદભાગ દ્વાર લક્ષી થસે છે ત્યારે તેનું શીર્ષ અને તેનો હસ્ત સમાંતરે માથે જ આગળ પડે છે કદાચ એક જ પળે આ બન્ને અવયવો એક સાથે આગળ પડતી ગતિમાં મૂકાય છે અથવા હાથ જરા પહેલો અને શીર્ષ પછી થા નેથી ઉલટું શીર્ષ લગાર પહેલેથી અને હસ્ત લગાર પાછળથી ગતિમાન થાય એમ સહેજ સમજાઈ શકે છે. પરંતુ ગતિ નાને અવયવોની એકજ દિશાએ ચાલે. દૃષ્ટાંત લેએ એક પાત્ર બીજા પાત્રને માનાથે નમન કરે છે. એ વેળાએ નમન કરનારનું મસ્તક નીચે ઢળે પણ તેના હસ્તને નીચે આવતા જરૂર વાર લાગે, કારણ તે વેળાએ છાતી આગળથી હાથ ઉઘડાઈ, આગળ પડી, ગોળાકારે નીચે આવે ત્યારે હાથને તેમ કરતા મહેજ વિલંબ થયા પામે આમ જલ્દી જના અવયવો વચ્ચે સમયફેર થવો ઘટે ત્યાં તે થાય અથવા અવયવો એકજ સમયે ગતિમાન થાય, પરંતુ એ વેળાએ તે અવયવો સમાંતર ચાલે એક જ દિશામાં ફેરે છે.

૩. ત્યારે પાત્ર, પ્રેક્ષકોને કાંઈ વિચાર આપી રહ્યું હોય અથવા શરીર વડે, મહેરા વડે, અવયવો વડે અમુક લાક્ષણિક ચિત્ર બતાવી રહ્યું હોય ત્યારે જે અભિનય એ કરે તે બધું ક્રમશઃ અગવિદ્યેષ રૂપે થવા પામે.

દૃષ્ટાંત લેએ, પ્રિતમ મરવા સૂતો છે અને તેના ન ધારેલા વર્તમાન પ્રિયાને ઠણે કાંઈ પરિચારિકા (Maid) દ્વારા એકાએક જમ પડે છે ત્યારે પ્રિયાનો ભાગ જાળવતું પાત્ર અભિનય લેએ જે જે કાંઈ કરી બતાવશે તે બધું ક્રમશઃ જ હશે જરાક વિગતમાં હિતરી એ ક્રમ આપણે તપાસીએ પ્રિયાનું મુખજુ જેના પર ઘડી પહેલા આનંદ કે

ઉમંગી હાથા હશે તે પ્રિતમનો અંત કાળ પામે છે એમ માલગતે જ કમરા બદલાશે નેત્રો ઝાંઘ નવાટ, આંધ્ર ચહેરાના બધા ઘાટ નીજ અનુકૂળ હાથ ધારણ કરશે પછી અગસ્થિનિ બદલાતી જશે કાષ્ઠએ શરીરની વચ્ચેથી જાણે ફટકો માર્યો હોયની તેમ પ્રથમ ઘાપા ને પછી ધુટણ દીના થઈ તળ (Base) નમણુ અને સાકડુ બનશે એમ થને ફેડ, પેટ, પડખા અને ખજા અનુક્રમે દીધા તથા ઢળતા થશે પછી હસ્તની વારી આવશે અને છેવટે મનને વર્તમાન તથા સાવિ સ્થિતિનું ખરું જ્ઞાન આવશે સ્વરનણી તથા મુખ, ગતિમા આવી, એક દર્દનાક ચિચિવારી પાડી તે જમીન પર પહોંચાઈ પડશે કદાચ બેશુદ્ધ થે થશે આ અભિનય એક જ ઝપાટે ન જ બને, કમરા જ થવા પામે તો જ તે સચોટ અને અમંગ્કારક થઈ પડે

ધણુ ખરું કમરા અગવિશેષ જ્યારે જ્યારે કાષ્ઠ પણુ જિર્મિ ધીમે ધીમે ઉમતી ખીમતી છેવટ શાની નીકળે છે ત્યારે ત્યારે જ થવા પામે છે દૃષ્ટાંત લેએ દિનગીરી, ખુશાની એવી જિર્મિઓ કાષ્ઠ એક જ ઝપાટે ઉમતી વધતી નથી એમનો આગમ થઈ અત આવતા સુધીમા થોડોક સમય વચ્ચે વહી જાય છે એટલે જેમ આ જિર્મિઓ ઝપાટામધ વ્યક્ત થતી નથી તેમ એને લગતો અભિનય પણ એક સાથે સપાટાબધ થઈ શકે જ નહીં એ તો એના ઉમવાના પ્રકાર પ્રમાણે કમરા જ જાહેર થતો જાય

પણુ અત્રે એક ધણો જ અમત્યનો ખુનાસો કરવાની આવશ્યકતા રહે છે: અલગત ઉપનો રજૂ કરેલો એ જાતનો અભિનય ગણીરના પૂર્વક રજૂ કરવાનો હોય ત્યાં જ આવ્યા કમરા અગવિશેષ કરવો વાજખી ગણાય પરંતુ, જ્યાં હાસ્ય પ્રમાણ ખેલ ચાલી રહ્યો હોય કે પ્રહસન ચાલતુ હોય ત્યાં અને ત્યારે, ઉપરના જેવો જ પ્રસંગ

ભજવી બતાવવો હોય તોયે કમરાઃ અંગવિક્ષેપ ત્યાં અસ્થાને જ થઈ પડે. ત્યારે તો માઠી ખજર સાંભળતે જ પાત્રે પહેલેથી જ-  
“ઓ-ઓ-ઓ” ની ચીમ પાડી એક સામટા અંગવિક્ષેપો કરી નાખવાં  
ધટે તો જ તે હાસ્ય-ઉત્પાદક નીવડી શકે.

આ સિવાયના અન્ય એવા પ્રમંગોએ તો કમરાનો જ નિયમ અમલમાં આણવાં ધટે.

### અંગવિક્ષેપ-રેખા

જેનાથી અંગવિક્ષેપ થાય છે તે રેખાઓ બે હોય છે:

૧. સીધી ૨. વક્ર

સીધી રેખાઓ નિશ્ચયાત્મક એટલાં કરતી વેળાએ, શબ્દ પર માર મૂકીને ઉચ્ચારણ થતે અને ઉચ્ચ ધૂનો દાખવતી વેળાએ વપરાય છે.

વક્ર રેખાઓ જ્યારે ભિન્નિઓ રસાત્મક, સૌંદર્યદર્શક તથા નેર્મળ અને મીઠી હોય ત્યારે ઉપયોગમાં આવે છે.

સાધારણ, સીધી રેખાઓ સૌંદર્યની દૃષ્ટીએ કઢંગી દીસે છે. માટે એનો ઉપયોગ ભાર, જોશ, શક્તિ, દૃઢ હકાર નકાર દાખવતા પ્રમંગો સિવાય અન્ય સમયે કદી પણ ન કરવો.

એથી ઉલટું આનંદી, સહેરી, પ્રેમાળ, ખુશનુમા લાગણીઓ જાહેર કરતે વક્રરેખામય ગતિઓની જ અગત્ય રહે છે. સીધી રેખાવાળી પ્રત્યેક એટલા નિર્ણયાત્મક જ થવી જોઈએ. એવી દરેક એટલા તથા ભાગે વહેંચાઈ જાય છે: ૧. તૈયારી ૨. જાળવણી ૩. વળાંકણી

દૃષ્ટાંત સેએ, પાત્ર ભજવનાર વ્યક્તિ જ્યારે આમ બોલી ઉઠે “અસ-નહો, તારી માંગણી મને આવ નાકણુલ છે” ત્યારે થતી એટલા તથા પ્રકારનું હલન (Movement) ધારણ કરે છે. ‘અસ-નહો-તારી માંગણી મને સાવ ના કણુલ છે’ એ વાક્ય બોલવા પહેલાં, બોલનારનો

જમણો હસ્ત એના જમણા પગને પડખે નીચે લખાતો પડેલો હોય છે ત્યારી પ્રથમ હથકાપને એ તેના શરીરની આગલી બાજુએ-ડાબા બાજુ લગી આવી લાગે છે, તેટલી પહેલી હવનને "તૈયારી" (Preparation) કરીને કહેવામાં આવે છે ત્યારી "સાવ ના કપ્પુલ છે" એટલું બોલતા સુધીમાં હસ્ત આગલી બાજુએથી ઝપાટાબંધ પાડે પડખેથી જમણી દિશાએ જોડેલો લગાઈ સકાય તેટલો આડો બાય છે, એટલી બીજી હવનને 'અમલમણી' (Execution) કરીને કહે છે હવે પાત્રે જે કાંઈ કદવા માગ્યું હતું તે તો પૂરું થયું-નિર્ણય બહોં થઈ ચૂક્યો હવે, જમણે પડખે સીધી લીટીમાં લખાએલો હાથ કાંઈ ચાલુ ને ચાલુ તો ત્યાં સ્થિત થઈને ગ્રહેજ નહીં જો રહે તો તે કદગુ લાગે, માટે હસ્ત જમણી બાજુએ લખાએલો આડી પણ સીધી રેખામાં પગની સાથળ (જગ) આગળ આવીને પડખામાં પાડે નીચે સ્થિત થાય છે એ ત્રીજી હવનને "નગામણી" (Nigamana) કરીને કહે છે

### અગવિશેષ-પ્રદેશ

અગવિશેષના પ્રદેશ ત્રણ છે ૧ ઉચ્ચ પ્રદેશ ૨. મધ્ય પ્રદેશ ૩ તળી પ્રદેશ

૧. ઉચ્ચ પ્રદેશ: ૨૦ ધ યાને ખભાથી ઉપર જતો ભાગ સૂચવે છે. એ કદપના અને ભાવનાનું જીવન છે પ્રેમ પવિત્રતાઈ, ત્યાગ તેજસ્વિતા, આનંદ આદિ જે જે કાંઈ આપણને રિખ્યતા આપે છે અને ઉત્થાતિને માર્ગે લઈ જાય છે, તેવી ભાવનાઓને વ્યક્ત કરનારા અગવિશેષ ઉચ્ચ પ્રદેશના ગણાઈ એટલાએ જીએ જતી ગતિમાં થવી ઘટે

જીએ જતી ગતિવાળી એટલાએ ૨૦ ધ રેખાથી પણ ઉપર નય જ દૃષ્ટાંત લેજે "હે પ્રભુ ! ધર ત્યાગુ છુ કુષ્ટ પતિને છોડી નહ



હું. બાળકના દિત અર્થે એને અહીં જ ગાખું છું તો દવે તું જ એને જાળવજો !” એ ત્યાગ તથા સ્વયોગ સ્વયં ઉદ્દગાર કાઢને માતાના દસ્ત ખાભાથી ઉપર ઉપલી દિશાએ જ જશે.

૨. મધ્ય પ્રદેશ: એ કેવળ ખભા લાગીનેજ ભાગ દાખવે છે. એ વિચારનું જીવન છે. એ પ્રદેશની ચેષ્ટાઓ આડી (Horizontal) લીટીમાં વહે છે. નીતિનો પ્રત્યેક વિચાર, શાન્તિ, સાદાઈ, અનાવશ્યક વાણી તથા પોતાની સાથે વહેવારમાં આવતી સમાનતા દર્શક વસ્તુઓ વિષે બોલી બતાવતે, અંગવિશ્લેષ મધ્ય પ્રદેશના લેખાઈ ચેષ્ટાઓ મધ્ય ચાને આડી ગતિમાં થવી ધટે.

મધ્ય ચાને આડી ગતિવાળી ચેષ્ટાઓ સ્કંધરેખાની સમાંતરે આવી અટકશે. દૃષ્ટાંત લેએ પુરુષ પાત્ર, પાસે ઉભેલી સ્ત્રી પાત્ર સાથની પોતાની સમાનતા દર્શાવને જો તેને આમ કહે કે “મણી ! ચાદ છે ? બચપણમાં તું અને હું કેવાં એક સાથે ગમતા હતાં !” તો “ચાદ છે ?” એમ પૂછતે પ્રથમ તો પુરુષનો જમણો હાથ પડખેથી ખભાની સમાંતરે જમણી દિશામાં દૂર દૂરનું સ્થળ બતાવતો લખાશે, અંતે પછી પુરુષના બન્ને હસ્તો તેના શરીરની આગાદી બાજુએ ખભાની સમાંતરે લખાતા આડી અટકશે અને તે વેગાએ એ બોલતો દશે “તું અને હું કેવાં એક સાથે રમતા હતાં !”

૩. તળી પ્રદેશ. એ ખખાથી નીચે ઉતરતો ભાગ છે. એ નિર્બળતાનું જીવન છે અને ચેષ્ટાઓ ખખાથી નીચે ઉતરતી દિશામાં થાય છે. અધમતા, નીચના, માનજગતા, વિનાશતા, પાશવતા, દુષ્ટતા, નિર્દયતા અને પોતાની સાથે વહેવારમાં આવતી દરેક તુચ્છ અને ઉતરતી વસ્તુઓ માટે નિર્બળતાપૂર્વક બોલી બતાવતે, અંગવિશ્લેષ તળીપ્રદેશના લેખાઈ ચેષ્ટાઓ નીચે ઉતરતી ગતિમાં થવી ધટે.

નીચે જતી ગતિવાળી ચેષ્ટાઓ સ્કંધરેખાથી હેઠે ઉતરે છે. દૃષ્ટાંત લેખે પાત્ર લખવતી વ્યક્તિ પોતાની અધમતા નક્કીપણે જ્યારે આમ વણુવે કે “અરેરે! મારા જેવો અધમ બીજો કોણ હશે! હું વિશ્વામઘાતી હજી થયો, ચોર પણ થયો, ખાતક ખૂની થયો, ત્રિયા ખોધ, પૈસો ખોયો અને આખરે મેં ખોધ. ખચિત મારા જેવો કુબ્ધ કંગાળ બીજો કોઈ જ ન હશે!” છત્યાદિ, ત્યારે તેની પ્રત્યેક ચેષ્ટા વેળાએ તેના હાથ સ્કંધરેખાથી નીચે ઉતરતી દીસા બણી વળશે.

### અંગવિક્ષેપનું ધર્મકાર્ય

રંગભૂમિ ઉપર અંગવિક્ષેપનું ધર્મકાર્ય આગમજથી ખબર આપનાં એક દ્વંતના જેવું તથા પ્રકાશ ફેંકનાર દીપકના જેવું છે. આંખના એક પુશાર કે ચમકારાથી, ઓષ્ટના એક વળાંક કે ફડફડાતથી, મરતકની એક મરોડ કે અકડથી, હસ્તના એક ઝોક કે ઝટકાથી અથવા અન્ય અવયવો વડે ગતિઓ પ્રદર્શિત કરવાથી થતી ચેષ્ટાઓ, શ્રીતાઓ તથા પ્રેક્ષકોના મનને પાગમુખે હવે શુ બોલાશે તે મારે આગમજથી તૈયાર કરી રાખે છે.

અંગવિક્ષેપનું આવું ધર્મકાર્ય ત્રણ પ્રકારનું હોય છે, કોઈ વેળાએ અંગવિક્ષેપ બોલતા સખ્દની આગળ દોડે છે-કોઈ વાર તે સખ્દોચ્ચારની સાથે ચાલે ■ અને કોઈવાર તે વાક્ય બોલાઈ રહ્યા બાદ તેની પાછળ દોડે છે.

હવે ક્યાં ને ક્યારે અંગવિક્ષેપ વાણીની આગળ પાછળ કે તેની સાથે ચલાવીને કરવાં તેનો નિર્ણય, તે અંગવિક્ષેપની પછવાડે કેવો વિચારપ્રકાર રહેલો ■ તેના ઉપર અવલભે છે એ વિષેની સમજ આગળ આપણે ત્રણ દૃષ્ટાંત સહિત વાંચી આવ્યાં એટલે હવે વિશેષ

કાંઈ બખવાનું ગ્રહેતું નથી. પરંતુ આ એક સામાન્ય નિયમ જાણવા જેવો છે કે વિચાર પ્રમાણે જ ચેષ્ટાઓ વાણી સાથે વણમાની એક કાંઈ પણ રીતે વર્ને, અને જનારે જ્યારે વાણી ધીમી હોય ત્યારે ક્રિયા પણ ધીમી હોય, જ્યારે વાણી વેગ ધરે ત્યારે ક્રિયા ઝડપી બને, અને જનારે વાણી પરાગ્રાહી (Clamorous) અ પહોંચ ત્યારે ક્રિયા પણ પરાગ્રાહી દર્શાવે મને

## મંત્રરણુ ૬ હું

હાથનો ઉપયોગ અને તેનો વાણી સાથે સંબંધ

ડાબી બાજુએથી યતિ ક્રિયા ડાબા હાથ વડે, કન્વી દૃષ્ટ તો લેખે ડાબી બાજુએ નાણાની ભરેલી થેલી પડી હોય અને તે ઉચકીને માથેના પાત્રને આપવી હોય તો તે વેળાએ જમણા હાથને ચકાવો આપીને ડાબી બાજુએ લઈ આવવો એવો અભિનયની શાખાને મારી જ નાખે એ વેળાએ ડાબે હાથે જ થેલી ઉચકવી ને ગુર્તા જ તેને જમણા હાથમાં લઈ પછી પેલા પાત્રને આપવી

સલામ કરતી વેળાએ, હસ્ત મેલાપ વેળાએ અને સમ લેવા દાણે જમણો હસ્ત વાપરવો

ત્યારે અભિનય કાળે, એક હાથથી પહેલી ન વળાય એટલું મહોણુ ક્રિયાક્ષેત્ર હોય ત્યારે, અથવા સારીરિક જગ, લેમજ માનમિડ ભાર કે બોલો દર્શાવના હોય ત્યારે, અને કાંઈ પણ ગિર્મિ કે મિથિન બન્ને હસ્તો વડે જ દાખવવાની હોય ત્યારે બે હાથનો સામ્રો ઉપયોગ કરવો

### વાણી અને હસ્ત

ત્યારે વાતચીત સાધાણુ ચાલતી હોય ત્યારે, માલી શાન્ત ચેષ્ટાઓ કરવી હોય ત્યારે અભિનયનું ક્રિયાક્ષેત્ર મર્યાદિત હોઈ હસ્તનો ઉપાદ દાંડા આગળથી થવો ધટે દૃષ્ટ તો લેખે “મન્વા દો એ વાતને એમાં કાંઈ સાર નહીં” એવી ઠડી નિરાશથી વાણી બોલાઈ ગઈ હોય ત્યારે અને એવા મળતા આવતા અન્ય પ્રસંગોએ કાડા આગળથી હસ્ત વિશેષ ચગા ધટે

ન્યારે ઉદ્ધાસિન વાતચિત ચાલી ગઈ હોય ત્યારે ક્રિયાક્ષેત્ર જરાક વિશાળ થયેલું હોય હસ્તગતિ કોણી આગળથી ચાલે ચલી ઘટે.

ન્યારે પાત્ર પ્રવચન કે ભાષણ ચલાવી રહ્યું હોય, શરાતન દાખવી રહ્યું હોય અથવા ગંજીગ, ભગ્ન, કરણ એવા સંક્ષેપ પ્રકારે વ્યક્ત કરી રહ્યું હોય ત્યારે ક્રિયાક્ષેત્ર વિશેષ વિશાળ બનેલું હોય હસ્તગતિ ખૂબ આગળથી ઉપડવી જોઈએ.

## પ્રકરણ ૭ મું

### પાવસ્થિતિના કેટલાક પ્રકારો

અભિનય કાળે પાવસ્થિતિના નવ મુખ્ય પ્રકારો હોય છે.—

૧ પ્રથમ ઉશ્કેરાટ, પ્રખર ઉત્કર્ષ અને કંટાળી નીકળે એવી કમની બધી ઊર્મિઓ વ્યક્ત કરતી વેગાએ, એક પગ આગળ ને એક પગ પાછળ એમ બન્ને પગ એકેકથી વેગવા ગમી હિમા રહેા જાગ આગવા પગ ઉપર આવે, એ આગલા પગનું ઘૂંટણ વાળેલું અને પાછલા પગનું સીધું રાખેા એ પાછલા પગની એડી ઉચકાએલી રાખેા અને ચરણપિંડી (Ball of the foot) જમીન અડકેલી રાખેા.

૨ ઠરાવ, ઝેરા, હોંસ અને એવી સર્વે ઉત્કટ ઊર્મિઓ જાદરૂ કરત પાવ અંકેકથી વેગલા, એક આગળ ને એક પાછળ રાખેા આગલા પગ ઉપર જાર આપી ઘૂંટણ સીધું રાખેા પાછલા પગનું ઘૂંટણ વાળેલું રાખેા. એની એડી ઉચકેલી અને ચરણપિંડી જમીન પર અડકેલી રાખેા.

૩ પાવ અંકેકથી સહેજ આગળ પાછળ રાખેા પગ સીધી લીટીમા, જમણા પગનું ઘૂંટણ વળેલું, જમણા પગની એડી ઉચકાએલી એની ચરણપિંડી જમીનને લાગેલી બન્ને પગની એડી અંકેકથી જરાક આગળ પાછળ જતી, એવી પાવ સ્થિતિ સૌમ્ય, શાન્ત, નિર્વિકારી સ્થિતિ સ્વયં છે પણ એ પાવસ્થિતિ જો તમારૂં ચે સંકુચિત બને છે તો તે નૈસર્ગિકતા મુમાવી એસે છે

૪ બન્ને પગ અંકેકથી વેગવા પણ સીધા, બન્ને ઘૂંટણ પણ

સીધાં પણ ઢીલાં, ડોક નીચે નમેલી, હસ્ત નિતંજ પાછળ જઈ તેનાં આંગળાં અંકેકને અડેલાં એ અચોક્કસતા, મુંઝવણ સંકલ્પ વિકલ્પ એવી વૃત્તિઓ સૂચવે છે.

૫ બન્ને પાંચ અને ચરણ અંકેકથી જોડાએલા, ઘૂંટણ ઢીલાં તે જગિકળ આગળ પડેલાં એ સ્થિતિ તાબેદારી, નબળાઈ, લાચારી, કાસવૃત્તિ અને નાનમ દાખવે છે.

૬ બન્ને પગ અંકેકથી છેટા પડી ગએલા, ઘૂંટણ ઢીલાં એ માનસિક થાક, સારીરિક નિર્જાતા, છાકરામ, ઉન્માદ યાને ઘેલછા દાખવે છે.

૭ પગ જરાક જ આગળ પાછળ, આમસા પગતુ ઘૂંટણ ઢીલું, પાછલો પગ સીધો, બન્ને ચરણ સહેજ આગળ પાછળ પણ અંકેકને અપર્શ કરી રહેલાં એ, વિચાર-નિમગ્નતા, મનન અને સ્વઅંકુશ દાખવે છે. એ વિચારક, અભ્યાસી, અને સંસ્કારી વ્યક્તિની પાવસ્થિતિ છે.

૮ પગ આગળપાછળ. પાછલો પાંચ મક્કમ, બન્ને ઘૂંટણ સીધાં એ દુરમનાવટ, આબ્હાન (Defy) અવગણના, પડકાર (Challongo) સ્વહુક્કમતિપાદન સ્થાવે છે.

૯ બન્ને પગ સીધા પણ જરાક બાજુએ ઢળેલા, ઢીલાં, એ નિરાશા, ખેદ, શોક, વિશાદ ઉદવેગ, બતાવે છે.

## પ્રકરણ ૮ મુ

### ચાલવાના પ્રકાર

હર્ષ, આશા, ઉત્સાહ, ઉદ્ધામ વેળાએ ચાલતા, હઠમ પાને ડગથી ઝડપી તથા ઉછગતા હોય છે

વૃથાભિમાન, લજ્જાનુભ, અકડાઈ, નાચી નાચી ચાલવું, એ વેળાએ પગલા કમકમાટ, લચકાતા તથા લટકનું હોય છે

છૂપી ચાલદાસ, ચોરદાઈ અને દગાવાજીની ચાલનના હઠમ ગુપચુપ સગડી જતા હોય છે

મદસ્તુદ્ધિ, અશક્તિ, અનુભાહ, મુસ્તી, બેદરકારી પ્રસંગોની ચાલ વેળાએ પગલા ધીર્માં ઢીલા અને અકેહમા બેરવાઈ જતાં હોય એવા હોય છે.

વહેમ, રાક, નારાજી, કટાણો, અભાવ અને જાહદ દશાની ચાલનના ડગલા ડોલતી કે લથડતી દેખના હોય છે

વીરતા, જોશ, દમામ, ગ્વચ્છતા એનાં હઠમ મક્કમ અને ઝડપી હોય છે

ગૌંવ, પ્રતાપ, મોટાઈ, આડગમર, એ પ્રસંગોની ચાલના ડગલા ધીર્માં, લગાડ બારબોજથી પડનાં મક્કમ હોય છે

અનુન, ઉન્માદ, પ્રચંડ ક્રોધ એ વેળાની ચાલના પગલા ગમડી જતા મસમસનાં હોય છે.



## પ્રકરણ ૯ સું

હથેલી, આંગળી અને અંગૂઠા વડે દર્શાવાતા જુદા જુદા ભાવો

૧. હરત લંબાવેલો ચત્તો, હથેલી ખુલ્લી [ એટલે કે એને ખાડાવાળો ભાગ ઉપર ] આંગળીઓ અતિ અકડ પથ્થુ નહીં અને ધબ્બી વાળેલી પથ્થુ નહીં, અંગૂઠા પાસેની આંગળી ( તર્જની ) હલભગ સીધીઃ એ કાંઈ વિચારો આપી રહ્યા હોય એવી હાખવે છે. એ વડે પ્રમાણિકતા અને સાદ્દસી જાણવાય છે. હાથની ચત્તી સ્થિતિ હથનદારી, લહરી, નૈસર્ગિક, અતુભોદન (ટો) દર્શાવતી રત્તિ વેળાએ થવા પામે છે

૨. હાથની સ્થિતિ ઉપરના જેવી જ પથ્થુ હથેલી નીચવી ખાજુએ વળેલી એ નિષેધ, ઇન્કાર, વિનાશ, ગ્લાનિ, ઉત્સાહભંગ, અશક્તિ તેમજ અભાવ, ધિક્કાર એવી સ્થિતિ કહી આપે છે.

૩. તર્જની લંબાવેલી, ખીજ આંગળીઓ મજબુત વાળીને હાથાવેલી, હરત ઉપો પડેલો એ ખામખણુ દાખવે છે, માર મૂકીને કહેવું કે બતાવવું જાણાવે છે, લક્ષ્ય ખેંચે છે અને ચેતવણી આપે છે, ધમકાઈ પોતે આદિ દાખવે છે.

૪. હરત મજબુત મુઠ્ઠી વાળેલો, અંગૂઠો આંગળીઓ સાથે મક્કમ દબાવેલો, એ ગંપૂર્ણ વજનદારી, તમામ દબાવ, જીવ પર આવી જઈ કરેલો ઠરાવ, પ્રખર અનૂન, પ્રગંડ ક્રોધ દર્શાવે છે.

૫. ભય, ધાસ્તી, કંટાળો, ત્રાસ, અરચિ, તિરસ્કાર અને સંધળા નાખુશ વૃત્તિઓ પ્રગંથે આંગળીઓ અકેક છૂટી છૂટી હોવા ધરે.

૬. વસાવ, સહાનુભૂતિ અને સર્વે માયાળુ હાગણીઓ નાખવતે આંગણીઓ પાસે પામે જોડાઈ જવી જોઈએ છે.

૭. અભાવ, નિગરકાર એવી એવી ધૂન વખતે આંગણીઓ જડ અને અકડ હોવી જોઈએ છે.

૮. નિરાશા, નમતું મૂકવું, તાબેદારી, નરમાશ એવા પ્રમંગે આંગણીઓ દીલી હોવી જોઈએ.

૯. બેહદ ઉશ્કેરાટ વેળાએ આંગણીઓ ખેંચાઈ તથાજ જતી વક ખની ગયેલી હોવી જોઈએ.

૧૦. વેર, અને ધિક્કારની ધૂન જાગી હોય ત્યારે હસ્તસ્થિતિ ઠાક પર પ્રહાર કરવાનો હોય તેવી થતી થતે.

૧૧. સર્વે પ્રકૃષ્ઠિત, ઉલ્લાસિત અને તંદુરસ્ત ધૂન વેળાએ અંગૂઠો વધતોઓછો ગતિમાન હોવો થતે.

૧૨. દીલો અંગૂઠો સારીરિક સ્થિતિની મંદતા, બેદગારી, અભાવ, અપ્રિયતા, મંદબુદ્ધિ, અચેતનતા, કહી આપે છે. વિધ સેતી વેળાએ, આરામ કરતી વેળાએ અને મંદબુ પામ્યા છીએ એવો દેખાવ કરતી વખતે અંગૂઠો મંપૂર્ણ દીલો હોવો થતે.

૧૩. મુખમાંથી “ હા ” નો ઉચ્ચાર નીકળે પરંતુ તેની પાછળ ઠગાણા હોય, છપી ના હોય તો એટલા થતી વેળાએ અંગૂઠો જરુર તર્જનીને જઈ અડશે.

૧૪. સ્વેચ્છાથી નહીં પણ છૂટકો થતી એ પ્રમંગની “ હા ” વેળાએ અંગૂઠો જરિક અંદર સંકેતારો.

૧૫. પરંતુ ‘ હા ’ ખરેખરી હશે, વફાદારી તેની પાછળ હશે તો અંગૂઠો પોતાનું ધમાન દાખવતો બધી આંગણીઓથી સાવ બુદ્ધો પડી ગયેલો હશે.

૧૬ જ્યારે જ્યારે પણ આગળીઓ અને અંગૂઠો અંકેકથી વેગલા અને હથેલી ખુલ્લી સપાટ હોય ત્યારે ખુશાલી, તેજસ્વિતા, સુખમય લાગણીઓ, ઉત્થાસ, ઉત્ક્રાંતિ, આવકાર, સાહચર્ય વગેરે સારી ભૂમિઓ તેની પાછળ ગ્રહેલી હોય જ.

૧૭. એથી ઉલટું જ્યારે આંગળીઓ અને અંગૂઠો નોડાએલી સ્થિતિમાં હથેલીમાં વળેલાં હોય ત્યારે ઠંડાઈ, અણગમો, અચેતનાવસ્થા અને મૃત્યુનો દેખાવ સમજવો.

૧૮ જ્યારે આંગળીઓ અંકેકથી વેગલી પરંતુ વાકીચૂકી બનેલી હથેલી જણી જતી હોય ત્યારે ભય, ધામ્ની, ઉપલિપ્ત એવી લાગણીઓ પ્રકટે છે.

## મકરણ ૧૦ મું

### શીર્ષ સ્થિતિ

૧. શીર્ષ યાને માથુ તઈત સીધુ, ખભાઓ વચ્ચે સરખી સપાટી પર રહેલું હોય ત્યારે તે જ્ઞાનપૂર્વક જળ, લક્ષ્ય, સ્વમાન અને મજબૂત જીવનશક્તિ દર્શાવે છે.

૨. નીચે નમેલું મસ્તક વિચાર-નિમગ્નતા, મનન, દુઃખકાષ, અધમતા, પામગતા, નમનતાઈ, આધીનતા, દીનતા આદિ સૂચવે છે

૩. ઉચ્ચકાએલું મસ્તક પુશાહી, વિભ્વાનંદ, ગર્વ, તોર, અહકાર, ઉદ્દતાઈ, આવેશ વગેરે ક્ષી આપે છે

૪. મસ્તક કોઠની બાણી કંગેલું વહાળ, દિલસોજી, માયા, મમતા, સ્નેહ, પ્રેમ, વિશ્વાસ વગેરે દાખવે છે

૫. શીર્ષ કોઠની તરફથી જે ચી દીધેલું અભાવ, અશુભનો, ઇતરાજી, અવિશ્વાસ, નારાજી, અવકૂષા, વિરોધભાવ, અપ્રિતિ દર્શાવે છે

૬. માથું આગળ કરેલું અભયેળી, તથા કોઈ વળાએ ધમકી દાખવે છે.

૭. માથુ પાછળ જે ચેલું ચકા, વિરમવતા, ચિન્તા, ધિક્કાર, કોષ, નાખુશ લાગણીઓ, સ્વમ, અરુચિ, કટાંગો, કપારીઆદિ જણાવે છે

૮. માથુ નીચે જુડી પડતું ચર્મ, માનસમ, નિગણા, આચાત્યાગ, શારીરિક મદતા કે નિર્મળતા, અનારોગ્યતા, અત્યત વૃદ્ધાવસ્થા અને મદ્યુદ્ધિ જતાવે છે

૯. માથું એકદમ પાછળ નખાવી દીધેલું બહુ ઘાક, માનસિક કે શારીરિક વેદના, ઉચ્ચાઈ ઇત્યાદિ દર્શાવે છે.

## પ્રકરણ ૧૧ મું

### નયન સ્થિતિ

વિચારને પ્રદર્શિત કરનારું સાધન તે નેત્ર યાને આંખ છે. જેમ સ્વરનળી દ્વારા અવાજ ઉપજે છે તેમ ચેષ્ટાનો જન્મ પહેલો આંખમાંથી જ થવા પામે છે. જેમ વિજળીનો ઝબકારો વાદળ મદ્યાંથી ઉછળી પૃથ્વીને પ્રકાશિત કરે છે તેમ વિચાર નયનદ્વારા ફેલાઈ જવને યાને આત્માને અસર કરે છે. સ્વસ્વડે આ કે તે ભાષાભોક્ષી બતાવીએ: કદાચ અપૂર્ણતાથી; પરંતુ આંખ વડે બધા દેશોની બધી પ્રજાઓને જે ઇચ્છીએ તે બરાબર કહી શકીએ. આમ નેત્ર એ સૌથી મોટું મહત્વનું અંગ હોવાથી તેનો સાચો ઉપયોગ રગશૂભિ ઉપરના અભિનય કાળે ખીલવવો જોઈએ છે:-

૧. આંખ વિશાળ ઉઘાડેલી ઉત્સાહ, લક્ષ્યરતિ, અપેક્ષા, વક્રી, વાદ જોવી બતાવે છે.

૨. આંખ વિશેષ વિશાળ બનાવેલી નવાઇ, દુઃખ સૂચવે છે.

૩. આંખ અત્યંત વિશાળ બનાવેલી આશ્ચર્યચકિત સ્થિતિ પરમાર્નવ કે ગાંડપણ દાખવે છે.

૪. નેત્ર લગાર સંકેતોએસાં પાપણ નીચે કોણેસાં મેદરહારી, અવગ્રા, અનુસાદ, અનુતેજકતા દર્શાવે છે.

૫. આંખ સુંચી બનાવેલી હુઆઇ, પક્કાઇ, ચાલાકી, વેરભાવ, ચોકસાઇથી કાઇના દિલની વાત સ્ફિટી કે ડપાસી લેવાની સ્થિતિ જાહેર કરે છે.

૬ આંખો ખવ રહેવી બેશુદ્ધિ, નિદ્રા, બેદર ધાક અને મૃત્યુ દર્શાવે છે.

૭. આંખ સાંપારણ્ય ખુદલી અને સીધું સામે જોતી શાત્રુમૃતિ, સ્વવિશ્વાસ અને જોની સાથે વાત કરે છે તે માણુમ માથે સમાન પદ્ધતિએ હોય એવી સ્થિતિ દાખવે છે

૮ ઉંચે દીધેલી આંખ પ્રાર્થના, આજીજી, આપણાથી કાઠ માતમર અને અધિયાતુ હોય તેના પર ચતુ ચિન્તાન દર્શાવે છે

૯. નેત્ર નીચે નમાવેલાં: શરમ, લજ્જા, નાનમ, નમ્રતા, ગૌરવત્યાગ, તાબેદારી આદિ બાવ બતાવે છે

૧૦ આંખ બાબુએ ફેરવી દીધેલી: અજ્ઞાનમો, કટાણી, ચિન્તા કહી આપે છે

૧૧. આંખને ખૂણીએથી-શીર્ષ આગળ કરીને જોવુ: તે વસ્તુ કે વ્યક્તિ ઉપર ચતુ આકર્ષણ દાખવે છે

૧૨. આંખને ખૂણીએથી-શીર્ષ ફેરવી નાખીને જોવુ: તે વસ્તુ કે વ્યક્તિ પ્રત્યે વહેમ, શંકા, અનિશ્વાસ અને ધર્ષા કહી આપે છે

૧૩ જોતી કેખાય પણ જોતી નહોય એવી ખાલી આંખ: અધતા, તક્ષીનતા, બેખ્યાસપણું, જૂલાવો વા ચાદાસ્ત ગુમાવી બેઠેલી સાવ વિરમૃતિ દાખવે છે

૧૪ ફાંડેલી આંખે ટગર ટગર જોઈ રહેવુ: ધાસ્તી, ડર, બયબીતતા બતાવે છે

આ આંખોની સર્વે ચેષ્ટાઓ બરાબર ચલાવે બધો આધાર તે વેળાએ થતી જોઈતી અનુકૂળ શીર્ષ (માથુ) સ્થિતિ ઉપર રહેલો છે, એટલી વાત અભિનેતા કે અભિનેત્રીએ ખાસ યાદ રાખવી ધટે

## પ્રકરણ ૧૨ સું

કપાલના ભવાંના પાંપણના નસકોરાંના મુખના હોઠના ગાલના  
અને હડપચીના દર્શાવાતા જુદા જુદા ભાવો.

આ પ્રકરણમાં ચહેરા વડે દેખાડવાતી ચેષ્ટાઓ આવી જાય છે.  
ચહેરા વડે થતી ચેષ્ટાઓ કરને લલાટ, ભવાં, નસકોરાં, મુખ અને ઓઠ,  
કપાલ અને હડપચી વપરાય છે.

### લલાટ

૧. લલાટ થાને કપાલ પર પડતી આડી કરચલીઓ નવાઇ  
કે આશ્ચર્ય બતાવે છે.

૨. લલાટ ઉંચે ચહેલું ઝુંચવલું, નભરાટ, ક્રોધ, ધિક્કાર દાખવે છે.

### ભવાં અને પાંપણ

૧. અજાણ્યતા અને વિસ્મયતા વેળાએ ભવાં અને ઉપલાં પાંપણ  
એક મરખી સીટીમા ઉપર આવે છે.

૨. ધારતી તથા ડર સમયે ઉપલાં પાંપણ હિચકાય છે. ભવાં  
નીચે થાય છે.

૩ સામનો કરતી વેળાએ, ક્રોધ ટાણે અને વેદના સહેતી વખતે  
ભવાં મોકાયાઇ જાય છે.

૪ નિર્જાળતા, દિલગીરી, બેદરકારી અને પશ્ચાતાપ વેળાએ  
ભવાં નીચે નમે છે.

### નસકોરાં

૧. તાસ, ભય એવી વેળાએ નસકોરાં ઉપસે છે: મહોળાં થાય છે.

૨. અણગમો, તિરસ્કાર, ક્રોધ એ સમયે નસકોરાં વગી જાય છે.  
મુખ અને હોઠ

૧. મુખ ચોકુંઠ ખોલેલું મંદ બુદ્ધિ, અળગેલી નવાઇ દાખવે છે.

૨. હોઠનાં ખૂણિયાં ઉપર ગયેલાં મંત્રોષ, આનંદ, હર્ષ મોજ જતાવે છે.

૩. હોઠના ખૂણિયાં તીચે ગયેલાં ખેદ, શોક, બધા, વેદના કઠી આવે છે.

૪. હોઠ અપટ બીડેલા દહતા, ઠરાવ, મક્કમતા, હક, આમલ દર્શાવે છે

૫. હોઠ મોલ જનાવી ઉપર અઢાવેલા, અમેનોષ હમણા રડી પડશે એવો દેખાવ રજૂ કરે છે.

૬. હોઠ મોલ જનાવી પુચકાર દર્શક આગળ ફીચેલા, પ્રેમભાવ થવે મુખન લેવાની મરજી દર્શાવે છે.

૭. પુચકાર, ધમકી, ચેતવણી, અહંકાર, ડોળ અને ધિક્કાર વેળાએ ઉપસે હોઠ ઉચે ચઢે છે.

૮. શારીરિક નિર્જાતા, માનસિક નબળાઇ અને ગાંડપણ સમયે નીચસો હોઠ નીચે નમનો બૂલે છે.

૯. નીચસો હોઠ લાખો આગળ પડતો જતાવેસો, અશિષ્ટતા, અસબ્યતા, આપરવાર્ય અને નીચના કઠી આવે છે.

૧૦ નીચસો હોઠ પાછળ ખેંચાએસો છાલકો, નબળો તથા અચોક્કસ સ્વભાવ જણાવે છે.

કપોલ યાને ગાલ

૧. ખુસાંતી, હર્ષ અને મંત્રોષ દાખવને કપોલ યાને ગાલ ખીમે છે.



૨. દિલગીરી, શોક, વેદના અને પશ્ચાતાપ સમયે ગાલ દબાઈ જાય છે. ગોઠાયાય છે.

### હડપચી

૧. દ્રઢતા, ખંધાઈ, આતુરતા, ખજુખોદ, એ ભાવો જાહેર કરતે હડપચી વાને ડાચું આગળ પડે છે.

૨. મૂખર્તા, બીકલપણું, અયોક્ષસતા એ વેળાએ હડપચી પાછળ ખેંચાય છે.

અત્રે મુખસ્થિતિઓ કિંવા વદનચેષ્ટાઓ પૂરી થાય છે.

## પ્રકરણ ૧૩ મું

ખભાંના, છાતીના, વડના થાપાના, કોણીના, ટૂટણના  
દર્ગાવાતા જુદા જુદા ભાવો

૧ હિરેરાટવાળી ખમરોને લખને ખભા ઉંચે ચડે છે. આનંદ  
થયે ખભા જરાક ઉપર ચડે છે

૨ ભપ અને ધારની એવા પ્રમંગે એ, બને એજલા ઉપર ચઢી  
જાય છે અને શીર્ષ મે ખભા વચ્ચે ડૂબી જાય છે

૩ શોક, ખેદ, શર્મ અને પશ્ચાતાપ સમયે સ્કધ ઝૂમી રહે છે

૪ ધિક્કર, ક્રોધ, અને મામનો કરતી વખતે તે પાછળ દોડે છે

૫ ભાચારી નમતું મૂકવું તાબેભરી એવી ધૂન વેળાએ ખભા  
બહુ ધીમધી ઉંચે ચડે છે

૬ અમહનશીલતા, તિરસ્કાર વગેરે સખત વિરોધતા દાખવતી  
વેળાએ ખભા અતિ ઝડપે ઉંચે ચડે ■

### વક્ષ (છાતી) સ્થિતિ

૧ ગર્વ, હિંમત, આત્મશ્રદ્ધા, હર્ષ અને સર્વે પ્રુથગુમા તથા  
તેજસ્વી ધૂન વેળાએ વક્ષ યાને જાગી ઉપસે છે-વિસ્તૃત બને છે

૨ ખેદ, શોક, શર્મ, રિવાપ, દાસત્વભાવ તથા શારીરિક નયળાઇ  
આદિ સમયે છાતી બેસી જાય છે-સકુચિત બને છે

### ધડ (Trunk) સ્થિતિ

૧ સ્વરક્ષણ, અહભાન, ઉદ્ધતાઇ અને એવા મળતા આવતા  
ભાવો દેખાડતી વેળાએ ધડ પાછળ જાય છે

૨. આતુરતા, આશા, લુચ્ચાઇ, ખંધાઇ અને એવા મજાતા આવતા ભાવો દાખવતો ધડ આગળ પડે છે.

૩. મલરાટ, મુંઝવણ, અયોક્ષતા, કચાશ અને નખરાંબાજી વેળાએ ધડ ચક્રગતિ ધારણ કરે છે.

૪. નિરાશા, વ્યથા, સંતાપ અને ચિત્તભ્રમ સમયે ધડ એક પડખેથી બીજે પડખે ફાલી રહે છે.

૫. શ્રદ્ધા, હિમ્મત, તાકાત વગેરે એવા પ્રસંગે ધડ સીધું ટટાર હોય છે.

૬. દગાવી રાખેલો ભ્રેશ, ક્રોધ, અને ઉગ્ર ભીંમિઓ, દાખવતો ધડ જડતા ધારણ કરે છે.

૭. દિલગીરી, તાબેદારી અને સર્વે અધમ ધૂન વેળાએ ધડ ટીકું પડે છે.

સૂચનાઃ જ્યાં સુધી શુદ્ધિ ટેકા આપે નહીં ત્યાં લગી ધડની કાંઈ પણ હિલચાલ નકામી કરવી નહીં. બ્યાકુલ, અસ્થિર અને અર્થ વિનાની હિલચાલ ત્યાગવી.

### નિતંબ (ધાપા) સ્થિતિ

૧. દંભ, શેખી, દમામ, બડાઇ, અહંભાવ અને ગર્વ વેળાએ નિતંબનો ઉદ્ભવ કરવો.

૨. વિનય, અદબ, દીનના, બીકણપણું, બીરતા, એવા પ્રસંગે નિતંબ સંકોચી લેવાં.

### કૂર્પર [કોણી] સ્થિતિ

૧. સંક્રાંચક્રિ, અધમતા આદિ એવે સમયે કોણી શરીરની પાસે રાખવી.

૨. સ્વચ્ચતા, સાંતવ્રત્તિ, નમ્રતા, મર્યાદા, વિનય, એવી વેળાએ કોણી શરીરથી લગાર દૂર રાખવી.

૩. ચપળતા, ચાલાકી તેમજ કરુણા, ક્રોધાળતા, અતુક પા, એવે પ્રમગે કોણી શરીરથી ઘણું દૂર રાખવી, પણ તે વેળાએ કોણીને ઉચે ન ચલાવવી.

### ગૂંટણસ્થિતિ

૧ ગૂંટણની મજબૂતતા, જગ તથા તાકાત, મહાદૂરી અને દૃઢતા સુચવે છે

૨ ગૂંટણનું ઢીલાપણું શારીરિક માનસિક અને નૈતિક નિર્જનતા સુચવે છે

[તોંવ જ્યારે સામેના પાત્રને ગૂંટણવાળી નમન કરવું હોય ત્યારે જે પગ પ્રેક્ષક બાજુએ આવતો હોય તેને લગભગ પાછળ રાખીને ગૂંટણવાળી નીચે ઢગવો, કે જેથી પ્રેક્ષક જાને પગોની સ્થિતિ જોઈ શકે. પ્રેક્ષક બહુ દેખાતો પગ ખાસેના બીજા પગને ઢાકી નાખે એમ ન થવું જોઈએ ]

## પ્રકરણ ૧૪ મું

### ચેષ્ટા પ્રકાર

સામાન્ય પણે ચેષ્ટાઓ નીચલા ચાર વર્ગમાં વહેંચાઈ જાય છે:—

૧. સંબોધક યાને કોઇને ઉદ્દેશી (Address) ને બોલતી વેળાની ચેષ્ટા.
૨. નિર્દેશક યાને હુકમ કરનારી ચેષ્ટા.
- ૩ નિવેદક યાને અરજ કે અહેવાલ કરતી વેળાની ચેષ્ટા.
૪. નિશ્ચિત યાને ઠરાવ બતાવનારી ચેષ્ટા.

સંબોધક અભિનય વેળાએ એક અથવા બન્ને હસ્ત સામેના પાત્ર લણી આગળ લંબાય છે. હથેલીઓ એકેક સામે ત્રાંસી થવા પામે છે.

નિર્દેશક ચેષ્ટા: દરમિયાન મનુષ્યો વા વસ્તુઓ પ્રત્યે આંગળી ચીંધાય છે. કોઇ વિચાર બહાર થાય છે વા ખુલાસો અપાય છે અને કોઇ સવાલ પૂછાય છે વા હુકમ થાય છે.

[નિર્દેશ : એવા સર્વે પ્રમંજે તર્જની અંગુલિ અને અન્ય આંગળીઓ વપરાતે જે દિશા નિર્દેશાતી હોય તે જ દિશામાં નેત્ર પણ સાથે સાથે દોરાવાં પડે. લાગતાં વળગતાં પાત્રો વા વસ્તુઓ લણી આંખ પહેલી જવી અને કરવી બેઠકએ-પછી જ અંગુલિઓ. અને તેમને કાંઈ કહી સંભળાવવું હોય તો તે તે આંગળી ચીંધ્યા પછી જ, તેની પહેલાં બોલી ન ઉઠવું.]

નિવેદક અભિનય: સમયે જમણે હસ્ત આગળ લંબાય છે-હથેલી ઉપર આવે છે. ડાબો હસ્ત પણ એમ જ વપરાય છે. બન્ને હાથ સામટા વપરાતે પણ એમ જ આગળ લંબાય છે.

નિશ્ચિત ચેષ્ટાઓ દગ્ગિઆન જમણા દાથ તાસો કરતો ઉપગ્રથી નીચે જાણે દવાને ફાડી ગ્લો હોય તેવો ચવા પામે છે ડામે દરત પણ તેમ જ વપગા છે. ડાળી હથેલી ઉપ- જમણી જમ પડી અફળાય છે. જમણા દરતની મુદ્દી ઉપગ્રથી નીચે જાય છે. જો જમણા દાથમાં કાંઈ ચોપડી કે કાગળ હોય છે તો તે ડાળી હથેલી પર જમને અથડાય છે એજ કે બાકડો પાસે હોય છે તો તેના પર જમણી મુક્કી જોગથી જમ પડે છે

### વૃત્તિઓ, ભાવો અને ચેષ્ટાઓ

જેવી વૃત્તિ તેવી ચેષ્ટાઓ, વૃત્તિઓ તો પુખ્ત હોય છે પણ મુખ્ય નીચલી ગણાય છે,—

આરામી વૃત્તિઓ-લશ્કરી વૃત્તિઓ-વિનતી દર્શક વૃત્તિઓ-વ્યથા (પીડા) દર્શક વૃત્તિઓ-પ્રાર્થના દર્શક વૃત્તિઓ-પ્રેમાત્મક વૃત્તિઓ-સ્વસ્થ (શાન્ત) વૃત્તિઓ-ઉગ્ર અને ઉશ્કેરાટની વૃત્તિઓ-પામર અને અધમ વૃત્તિઓ-આનંદ વૃત્તિઓ-સ્વતંત્રતા દર્શક વૃત્તિઓ-વીગાત્મક તથા બાબ્દાન અને પડકાર વૃત્તિઓ-નિગરા અને શોક વૃત્તિઓ પરતાવાની અને નિલાપી વૃત્તિઓ-નમ્ર, વિનયદર્શક અને સરણાગત વૃત્તિઓ-ઠંડા, મસ્કરી, મળક મસ્તી અને કટાક્ષ વૃત્તિઓ-અહંકારી, હમામી હળી અને અહંબાવી વૃત્તિઓ

આ વૃત્તિઓ પ્રમાણે યતી બિજ બિજ ભાવનાઓ મુજબ ક્યારે શરીરના નીચના અવયવો કામે આવે છે તે હવે જોઈએ —

### મસ્તક

શોક અને સર્મ વેગાએ મસ્તક નીચુ પડે છે. મર્ અને હિગ્મત વેગાએ ટટાર જને છે હકાર દાખવતે ઉપગ્રથી નીચે દાલે છે, નકાર નારાજ કે અણમો અથવા ભય જણાવતે એક બાજુથી બીજી

માનુષ્યે ઝડપમાં આહુ હાલે છે રોકા જતાવતે માથુ ધૂણે છે  
લોચન યાને આંખ

પ્રાર્થના સમયે લોચન ઉંચે ચઢે છે શોક વેળાએ આંખ બીની થાય છે અથવા અશ્રુરતી ને છે અમગીનીમાં નીચે ઢળે છે ગુસ્સો કે ક્રોધમાં તપે છે અને આડી બની નજર ચૂકવે છે કે દમ બરાબતી ગામી થાય છે મનન વેળાએ અતઃજણી વળતી દીલી અને માહેગની નસ્તુઓ પ્રત્યે અવસરકારી ને છે રોકા, ચિન્તા અને જાળજ સમયે આમથી તમ ક્યાં કરે છે

### હસ્ત યાને હાથ

મતા, મર્વો રગિતા નાદિ મતાવતે હસ્ત ઉંચા આગળ પડતા થાય છે સ્તુતિ કે વમાણુ કરતે હથેલી ખુલ્લી બાહુર પડતી અને હસ્તો ઉપર જાય છે મહાવ વાયતે બંને હાથ આગળ પડે-હથેલીઓ આંકેલી ગામે આવ છે નૈરાસ્ય અને લાચારી જણાવતે બંને હથેલી આંકેલી અધડાય છે શોક વેળાએ હથેલીઓ અંકેલી ધીમે ધસાય છે કે ક્રોધ વેળાએ ઝડપમાં ધસાય છે

૧ વિજય પ્રાપ્તિ વખતે જમણો હસ્ત ઉપર હવામાં ધૂમે છે

૨ નમેતા શીર્ષ પગ હસ્ત મુકાવો ગજ ના વેદના સૂચક છે

૩ રમ્મ દાખવતી વખતે હસ્ત નેનની આડે આવે છે

૪ નિતબ (ધાપા) પગ પડતા હસ્ત વિચારવત દબાવતાવે છે

૫ હૃદય ઉપર મુકાએલો હાથ મિત્રાચારી, વહાલ, પ્રેમ આદિ નાજુક કાવેને વ્યક્ત કરે છે

૬ વસુમ્થળ (જાતી) પગ હસ્ત જમ પડે એ આત્મવિશ્વાસ અને અતઃકરણની સાક્ષી દર્શાવે છે અથવા ઇચ્છા પ્રતિષ્ઠિત કરે છે.

૭. આશીષ આપતે હસ્તો ઉચે જાય છે—હથેલીઓ નીચલી બાજુએ આવે છે.

૮. હસ્તમિલન, સતકાર, આમંત્રણ અને મિત્રાભાવ દાખવતે હાથ આગળ પડે છે.

### શરીર

૧. શરીર સીધું હોય ત્યારે તે સ્થિર, સાંત અને દ્વિમત ધરાવતાં મનની સ્થિતિ ઠીકી આવે છે.

૨. પાછળ હાથેલું અંગ ગર્વ, અહંકાર આદિ ભાવોને વ્યક્ત કરે છે.

૩. આગળ પડતો હેઠ હવા, દિલસોજી, આતુરભાવ, કાળજી તથા નિરાશિમાન સૂચવે છે.

૪. વાંકું વળેલું શરીર માન તથા પૂજ્ય ભાવ જણાવે છે.

૫. નિસોસ તથા પછડાએલું લાંબુ છટ શરીર સંપૂર્ણ અચક્તિ અથવા પૂરેપૂરી માનહાનિ દાખવે છે.

### હેઠલાં ધાને નિમ્ન [ Lower ] અવયવો

૧. મજબુતાપ્રધી ઉભા રહેતું દ્વિમત અથવા આમલ દિવા મમત બતાવે છે.

૨. પડખાં, ગૂંટણ, ખાંચ ચરબુ વારે વારે લીસે દાસે એ અસ્વસ્થ મન, નિર્જાળતા તથા વિચાર અંગતા સૂચવે છે.

૩. હેઠલાં અવયવો ધ્રુવજ કે વાસના થવે આગળ પડે છે.

૪. ડર, અભાવ અને ચિન્તા વેગાએ પાછળ જાય છે.

૫. ધાસ્તી અને ભય સમયે ચમકાડી બેઠે છે.

૬. સત્તા, પ્રીતિ કે ઋતુન વેગાએ જૂનિરે ઠોકે છે.

૭. આધીનતા, વસતા, આઘાપાશન વખતે ગૂંટણીએ પડે છે.



## પ્રકરણ ૧૫ મું

મુખ્ય મુખ્ય નાટકીય ભાવો તેના અભિનય સાથે

મર્યાદાશીલતા-શીર્ષ આગળ વળેલુ-મુખ મહેજ ખુલેલું-ઉપવા  
પાપણ નીચે દોળવા સરીર ભાગ જમણા પાંચ ઉપર-ડાબો પાંચ  
ગૂટણ આગળથી વળેલો-ડાબા પગનો અગૂડો અને આગળીઓ જગક  
જમીન સાથે દબાવેલા

શીર્ષ પાંચ ઉપર પ્રમાણેજ, પરંતુ ખન્ને ગૂટણ ઝળેલા, વક્ષસ્થળ  
દબાવેલું અને શીર્ષ જાતી પર ઝૂંપણ

ખાડીક તપાસ-મર્યાદા આગળ, આખ સામેના પાંચ અથવા  
વસ્તુ પ્રત્યે એક ચિત્તે તાકેલી

મનન-હિચ્ચ વિષયોના ચિંતન વેળાએ નેત્ર હિચ્ચે-અધમ વિષયોના  
વળાએ નેત્રો નીચે-જીડા વિચાર વેળાએ ભવા કરચલી પાડેલી, ઉન્નત  
વિચારો કરતે શીર્ષ જરાક પાછળ દોળેલું, અધમ વિચારો સમયે મસ્તક  
નીચે ગએલું અયોક્ષમ વિચારો ચાલતી વેળાએ આખ એક વસ્તુ  
ઉપરથી બીજી વસ્તુને મેખ્યાન પછે જોતી રહે મનન વેળાએ હસ્ત,  
વિચારના પ્રકાર પ્રમાણે કોઇવાર કોઇ નજીકની વસ્તુને અડીને રહે  
અથવા જરાક ઉપર નીચે થાય વિચાર પ્રવાહ કોઇ કારણે અટકી  
પડે ત્યારે દસ્ત અને પાંચ એકાએક જાળી જાય.

માનભાવ-સરખે મગખાને માન આપી જોણતી વેળાએ નેત્ર  
સીધી દિશામાં જાય અને વક્ષસ તેની સ્વભાવિક સ્થિતિમાં હોય  
હતરતી પકિતના પાત્રોને મેખાધને જાતી વિશેષ આગળ, શીર્ષ  
હિચ્ચાએલું, આખ દમામપૂર્વક નીચે દોળેલી ચઢિવાતી સ્થિતિના માણસો

માથે વાત કરતે, જાતી અદર ગએલી, મરતક અને લાચન નીચે  
 ઢળતા અને દેહે પોતાની ટટાગવસ્થા જનાક ગૂમાવેલી હોય એવી દમ  
 થવા પામે છે, સ્વમાન બચકન કન્તે વડાસ જાહેર નીકળી આવે-તેની  
 ગેરહાજરી સમયે જાતી દમાઈ ગએલી દેખાય

મદ્યુદ્ધિ અને શારીરિક નિર્બળતા-શીય નમેણુ, નીચણુ  
 જડણુ જૂસી પડેણુ, કાણીઓ પડખામા પેસી ગએલી, કાણીથી આગળી  
 મુધીનો હસ્ત દીસા આગળ પડેણો, અંગુલિઓ અંકેકમા પડેવાએલી,  
 જાતી દમાએલી, ગૂટણુ વળેલા

ચૌર કમ-વક દેહાવસ્થા જણુ હીપડો સિકાર ઉપર ફૂંકો  
 મારવાન તૈવાગ હોય તેમ આખ ધારેલી વસ્તુ જણી ચીટકેલી હસ્ત  
 વક્તા દાખવતા, ગૂટણુ આગળ વળેલા પગ પાસે પાસે આવી ગએલા

પૂન્યતા-મસ્તક જરાક ઉપર કરી નીચે નમાવેણુ, આખ પ્રથમ  
 ઉચે કરી પછી નીચે ઢાળેલી, જાતી અદર, ગૂટણુ વળેલા

પ્રેમ-કપાળ શાન્ત, ભવા કમાનદાગ બનેલા, મુખ સહેજ ખુલ્લું  
 મલકાતું, આખ મુકુ પણુ સીધી પાત્ર જણી ભેતી હસ્ત ઉપર

વિદ્યામ-(Lass) પાવ અંકેકથી ઘણા દૂર-નિતબ ઉપર હસ્ત  
 ઘૂટતા-પમ અંકેકથી દૂર, નિતબ અક્કડ બનાવેલા, તેના ઉપર  
 હસ્ત પડેલા કાણીઓ આગળ ગએલી, હડપચી ઉચે ચઢાવેલી

જાકટાવસ્થા-પાવ અંકેકથી દૂર, વદન તથા અવધવો દીવા, માલ  
 યાને કપોલ કુગેલા ઉપસી આવેલા મોઢું ખુલ્લું, મસ્તક ઢળેણુ, આખ  
 મીચાએલી જાકટો માણસ સાવધ, ગભીર, સ્થિર થવાના  
 કરતો દેખાય

વૃદ્ધાવસ્થા-શીર્ષ નીચે ઢળેણુ અને મૂળતું ગૂટણુ દીવા નમી  
 પડેલા, સ્વર નબળો મૂળતો, વાણી દમ ભરાઈ આવતી હોય તેમ ધીમી

અને અચકાતી ખેંચાતી બાહર પડે.

ખંધાઇ-વદન પર લુચ્ચુ હાથ, ઉપર ઉપરથી મીઠા મધ થઇ જવાનો ડોળ, દસ્ત ફાણી આગળથી વળેલાં-હથેલી આગળ પડેલી અદ્ભુતપૂર્વક અંકેકથી ભેડાએલી, મસ્તક વારે વારે નળી પડતું, પાન ગૂંટણ અંકેકથી ભેડાએલાં, ઓઠ મિઠાસ અને સ્મિતથી ફસકાઇ જતા

શક-પાત્ર કે વસ્તુથી ચોતાનું શીર્ષ ફેળવી નાખેલું-પરંતુ આખ તના ઉપર ઠેરવી જ રાખેલી

દ્વેષ-શક પ્રમાણે જ: વધારામાં ઓળં કગડાતી દબા.

વિકાર-નેત્ર પાત્ર કે વસ્તુ પર ઠેરવેના પરંતુ શીર્ષ તેમનાથી ફરવી નાખેલું. માન અંકેકથી અપ્પટ દબાએલા, ઓળં પાછળ હોવાં

પ્રકોપ-અહેરો ગતો ચોળ અથવા મદકા જેવો ઘોળો શીકા. છાતી હાથેલી. નમકારા ફેલેના, દત કચકચાતા, મુઠ્ઠીઓ વળેલી, અને થમકી આપતી હવામાં ઘૂમતી, આમ કુદાડા મારતો, આંખ ફાટી જતી, સ્વર મોટો ગોધરો અને કંઈક કોઇ વાર ચીંચવાનો, કોઇ વાર ધૂજતો

અણગમો-છાતી સારી રીતે બાહેર કાઢેલી, ઉપસેાઓ મરડાએલો

તિરસ્કાર-અણગમની ચિકિસત સ્થિતિ, ભવાં જગાક ચઢેલા, આંખ સામેના માણમનાં શીર્ષથી ચગચ મુઠ્ઠી ખખડ લેતી, સ્વર ખીસેલો-ઉચે નીચે ચતો

ક્રમક્રમાદ-અહેરો નિસ્તે જ કુમળાએલો, બન્ને ફાણી પડખામાં દબાએલી અને અંગૂલિઓ મામસામી પગંતુ સીધી ઢીલી-કાપા, જાણે સખલખુ જરાતું હોય તેવી ધૂજતી, તથા કોઇને પાસેથી ચાલી જવાની નિષ્ફળ આગ્રહ થતી દોષ તેવી ચેષ્ટા.

નવાક-સલાટ સદેજ ઉપર ચઢેલું, બવા ઉપર, આખો ફાડેલી, નુખ જરાક ઉપાડું

વિરમયતા-સલાટ ઉંચે ગએલું. નેત્ર તથા મુખ એકદમ સીધાં, હસ્તો સમભંગ વદ્ધસ્થળ સમી ઉપર ઘએલા, હથેલી અંદરની ગાજુએ

ડર-સલાટ ચઢેલું, નેત્ર તથા મુખ ખુલાં, દસ્ત સ્થિતિ ઉપરના જોરી જ, પરંતુ હથેલી બાહ્યેની ગાજુએ: જાણે ફિક્કર મામી દિશાએથી આવતી હોય અને તેને હસ્ત વડે અટકાવવાની હોય નેમ. એક પાંચ પાછળ હોલો અને દેહ ડરને સહને જાણે સંક્રાયાઈ જતો હોયતી તેવી ચેબટા, બેહદ ફિક્કર અને ધાસ્તી વેગાએ હાં તો અવાચક બની જવાય, હાં તો ચીસ પાડી દેવાય

સય-ડરની વિઠિસત સ્થિતિ, સરીગું જોસબધ મૂજતુ અથવા દેહ જડ ને ગતિ વિમુખ બની પાંચ જૂમિયાં જકડાએલાં બને, ખખા હાથે ચઢી જાય. અંગૂલિઓ પથગાળને છૂટી પડે તથા વળી વળી જાય, હમ ફાંપાય, અને સ્થર મૂજતો બને.

હિંગમત-જાતી બાહેર, શીર્ષ સગાર પાછળ ફેરેલું. આખા સીધી ઉધાડી, અવધવો દટાર અને મક્કમ, હસ્ત હાં તો જાતી ઉપર અદબથી વળેલા અથવા પડખે મજબુત ગહેલા, અવાજ મજબુત.

પડકાર-"તું તે કાણુ ? ચાલ આવી જા સામે ! " અથવા " મને તારી જરા પરવા નથી. " એવી જાવનાઓ વાળી ચેબટા વખતે સરીર સંપૂર્ણ ઉંચાઈએ જાય છે. સર્વાં પ્રત્યેકકાર દાખવતાં નીચાં ચાય છે, હસ્ત મુઠી વાળેલા જેવા સનજડ બને છે, કવચિત તર્જની (અંગૂઠા પામેની આંગળી) અતિમાન ચાય છે, આંખ મક્કમ ખીડાય છે.

ખેદ-જાતી અંદર જાએલી, આંખ ખુલ્લી પરંતુ જોવા છતાં જોતી નહીં હોય તેવી.

શોક-ઉપર પ્રમાણે જ જ્ય શીર્ષનું આમથી તેમ દાસનું.

વિલાપ- પાપ આગળ પાછળ, ગૂટણ વળેલા, વસરપણ અંદર  
મથેલુ, ઓપ ધૂજતા, મસ્તક છાતી પર મૂલતું

નિરાસા-વદન ઉપર કરેલું આંખ ઉપર કરેલી પલ્લુ અંદર જતી  
પાંપણ લગભગ ખીડેલાં, દસ્ત પ્રથમ ઉપર જઈ ડેવટ ઓદમ નીચે  
પડી જતા.

ખુશાલી-કદમ હળવાં, હીલચાલ ઝડપી, ચહેરા તેજસ્વી.

ખૂમજ હુર્ષ-હાથ ઉમે જતા, તાલી પાડવા આસતા અથવા  
તાલી પાડતા, મસ્તક આગળ પાછળ થતું, કદમ ઉછળતાં અને ફૂદતાં.

છડાઈ પડવું-માથુ ઝડકમથ આમથી તેમ ફરે, ભવાં ઢળી  
પડેલાં, હથેલી ઠાપ વસ્તુને મદખ્ય કરવા જતા હોય એમ તેનું ખીડાવું  
અને ખૂલવું

વેદના-ચહેરાના મર્વે અવયવોનું વિકૃત થવું, નેત્ર ઉધડે અને  
પાછા મથ થાય સ્કંધ ચહેને ઉતરે, હથેલી ખુલે અને ખીડાય

અતિક્રુષ્ટ-વેદનાનું વૃદ્ધિગત સ્વરૂપ, ઉપર પ્રમાણે જ પરતુ તે  
માથે કરાવ્યું અવાજ, ફેદન તથા આર્તનાદ

ખેશુદ્ધ થવું-દેહ હીલા દય જને, દસ્ત અઝડ તથા અચેતન  
જને, નેત્ર મસ્તકમા ચઢી ગયા હોય તેમ ઉપર થઈ જાય

મૃત્યુઃ ઝેરથી-લલાટ ઉપરની નસો, ફૂલી આવે-દસ્તને તથા  
આંગળીઓને કરડવા જાય, વદન પ્રથમ જાંજુડું જની પછી રાતા  
રંગમાં બદલાય.

મૃત્યુઃ ઘાયલ થવાથી-આકડી આવતી હોય તેમ ફેદનું તણાઈ  
ખેંચાઈ જવું, અંગો તથા અવયવોનું જોશબેર ગતિમાન બનવું અને  
એકાદ બે મુરકેલ શ્વાસ પછી મૃત્યુવશ થવું

## પ્રકરણ ૧૬ મું

### પ્રાચીન હિન્દમાં વ્યવહાર્ય અભિનય

આત્યાગ્ર સુધી જે કામ આપણે નાચી આ વા તે આગિત્ અભિનય વિજ્ઞાનની અર્વાચીન મમજ્જ્ય પ્રમાણેનું જ હતું. પરંતુ આ વિષયને પૂરે કરવા પહેલાં આપણે સગાર ડુંકમા ભેષ જાણ્યું કે પ્રાચીન હિન્દમાં વહેવારુ અભિનયની જામતમા શી રિયતિ હતી ?

પ્રાચીન કાળમાં મરુતમાં લખાયેલા નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપગ્ના જે કેટલાક પુસ્તકો મળે છે તેમાં સૌથી જૂનું ભરતમુનિનું 'નાટ્યશાસ્ત્ર' છે. તેનો સમય ખ્રિસ્તી સનની ચારુવાત લગભગનો ગણાય છે. આ પુસ્તકમાં અભિનય વિષે વિગતવાર વર્ણન છે. આગમ કહેવાઈ ગયું તેમ અભિનયની એમાં ચાર જાત કહી છે કાવિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્વિક. આપણે અહીં કાવિક અથવા આગિક અભિનયની જ વાત કરવી જોઈએ. એ વિષયમાં આપણા પૂર્વજો બહુ શીણી વિગતોમાં ઉતરેલા હતા, જેમાંની કેટલીક જામતો આજે પણ સુધરેલા દેશો વિકસાવી શક્યા નથી આ મત્ય, હિન્દીઓ લેખે આપણને માટે ખરેખર હર્ષ પમાડનારું છે.

### અંગનિર્દેશ

ભરતના નાટ્યશાસ્ત્ર પછી કેટલાક સૈકા પાછળ (ચોખ્ખા સૈકામાં) ગ્યાએલા 'સંગિત રત્નાકર' નામે ગ્રન્થમાં સાતમાં નર્તનાખ્યાયમાંથી અહીં કેટલીક વિગતોનો નિર્દેશ, વાચકોની માહિતી માટે કરીશું. એમાં અભિનય કાળે નીચેના અંગોનો અભિનય ખાસ કેળવવાનું કહ્યું છે તે અંગો આ શિર, હસ્ત વક્ત્ર, પદ્મ, કેડ પગ, તેમ વળી ખભા,

ઝાક, પીક, ઉદર, નિતમ્બ, સાથળ, વળી મણિગન્ધ, ગૂટણુ, નેત્ર, જમ્બર, ડાળા, ગાંધ, નાક, અધર, દાંત, જીભ, હડપચી, મુખ વળી પાની, ધૂડી, પાદતળ, આગળી ઇત્યાદી

### અંગવિદ્યેષ સખ્યા

તેમાથી શાગ્ના ૧૯ પ્રકાર, હસ્ત એકજ કે બન્નેના દૂસ પ્રકારો ૧૭ (ફેટલાકના મતે ૭૦ પ્રકારો પણ હતા) વદસના ૫, પડખાના ૫, ફેડના ૫, પગના ૧૩, ખભાના ૫, ઝાકના ૯, ઉદગના ૪, નિતમ્બના ૫ સાથળના ૧૦ મણિગન્ધના ૫, ગૂટણુના ૭, નેનના ૩૬, જમ્બરના ૭, ડાળાના ૧૬, ગાંતના ૬, નાકના ૬, અધરના ૧૦, દાંતના ૮, જીભના ૬, હડપચી ૮, મુખના ૬, પાનીના ૮, ધૂડીના ૫, હાથની આગળીના ૭, પગની આગળીના ૫, પાદતળના ૬, વગેરે પ્રકારો ગણાવ્યા છે

આ દરેક પ્રકાર વખતે તે તે અચનુ કર્મ કેવી રીતે કરવું તે તથા ભિન્ન ભિન્ન કેના કેવા જાવો દર્શાવવાને કયા કયા પ્રકારનું કર્મ કરવું એ નવાનો અવિસ્તાર ખુલાસો પ્રાચીન ગ્રન્થોમાથી મળે છે

### ‘કરણ’ યાને મિત્ર અભિનય સ્થિતિઓ

આમ જુદા જુદા અંગોના વ્યક્તિગત હલનચલન વિષે લખ્યા પછી આમાથી કોઈ પણ અંગના, પણ ખાસ કરીને બન્ને હાથના એક સાથે થતા હલનચલનમાથી જે પ્રકારો બને તેનું બારીક વર્ણન નાટશાસ્ત્રના જૂના ગ્રન્થોમા મળે છે. આવા મિત્રકર્મને ‘કરણ’ કહે છે કરણ ૧૦૮ છે એના પણ પાછા પેન બેઠે તથા મિત્ર બેઠો છે દક્ષિણમા એક પ્રખ્યાત મન્દિરમા આ ૧૦૮ કણોની એટલે કે અભિનય સ્થિતિઓની શિલ્પમૂર્તિઓ હજી પણ મોજુદ છે આ શિલ્પમૂર્તિઓ તેની માથે તોડાઓના જાવોને બહુજ સ્પષ્ટતાથી વ્યક્ત કરે છે આ શિલ્પમૂર્તિઓ

ઉપરથી કીધેલા ચિત્રો 'ગાવકવાડ ઓરિએન્ડલ સીરીઝ'ની ભરત નાટ્યશાસ્ત્રની આવૃત્તિમાં છપાયાં છે.

### અંગસ્થિતિ અને ભાવ

આ બધી જાખત વિષે સામાન્યપણે એમ નોંધવું જોઈએ કે હિન્દુ નાટ્યશાસ્ત્રના મન્થોમાં શક્ય એવી અને એટલી, બધી જ વ્યવહારિક મૂલ્યનાઓ અમૂલ્ય અભિનયો માટે આપી છે. પહેલાં, અભિનયકર્મ કરતા પ્રત્યેક અંગને ફેરા સ્થિતિમાં મૂકવું તેનું, અને પછી એમ કરવાથી કયો ભાવ વ્યક્ત થાય તેનું, દરેક પ્રકાર માટેનું વર્ણન થઈ જ પારીક અને વિગતવાળું છે.

### મુખરંગપલ્લવ

આ બધા આંગિક અભિનય ઉપરાંત મુખરંગપલ્લવથી વાને મુખના રંગના ફેરબદલાથી, એટલે કે જુદા જુદા વિકારો પ્રમાણે ચહેરા ઉપર જે રંગ છવાઈ જવા પામે તેના બદલાવાથી પણ કેટલાક ભાવો સૂચવાય છે તેનું પણ વિગતપૂર્ણ વર્ણન આ મન્થોમાં મળે છે.

### વહેવાર અભિનય શીખવા માટેના પ્રાર્થના મૂળક

આટલી ઝીણી વિગતમાં ઉતરીને આ વખતેના આપણા મન્થોમાં અપાયાં છે તેનું કારણ એ કે એવાં પારીક વર્ણનો નાટ્યાધ્યાયોને મદદરૂપ થાય. સામાન્ય જનતા પાસે ઝંટ મૂકી દેવા સારુ અથવા કેવળ શિષ્યવર્ગ સમક્ષ ધરી દેવા ખાતર આવાં પારીક વિગતપૂર્ણ પુસ્તકો હોઈ શકે નહીં.

જુના કાળમાં પાટલીપુત્ર, તક્ષશિલા, ઉત્તરવિંધી, રાજગૃહ આદિ મોટાં શહેરોમાં ઘણી નર્તનશાળાઓ હતી જ્યાં ખાનગી નાટ્યચારો અભિનયનું વિગતવાર શિક્ષણ આપતા. પ્રત્યેક હિન્દુ રાજાના મહેલના વિશાળ આંગણમાં એક નૃત્યગૃહ અને એક નાટ્યગૃહ એમ બે ગૃહો ગણવામાં આવતાં, અને આ ગળઓ ખાસ પગાર આપીને નર્તનાચારોને



પોતાની નોકરીમા ગખતા, કેમ જે રાજપુત્રીઓને અને નવી આવતી જતી રાણીઓને આ કળા શીખવાનું તેથી સહેલ પડતું કવિ કાલિદાસના ‘માલવિકાગ્નિમિત્ર’મા આ જાણતું સારું વર્ણન છે

ગણિકાઓને તો અભિનયકળામા પારગત થવાની ખાસ જરૂર હતી તેથી તેઓ કુશળ નાટ્યચાર્યોને ત્યાં અભિનયનું શિક્ષણ લેતા. આવા નાટ્યચાર્યો પોતાને ત્યાં શીખવા આવતા વિદ્યાર્થીઓને આ કળા શીખવતા.

“ભગત નાટ્યશાસ્ત્ર”માં નંદોના ત્રણ વર્ગ પાડ્યા છે —

૧-પુરુષોનો પાઠ પુરુષ ભજવે તે ૨ સ્ત્રીનું પાત્ર સ્ત્રીજ ભજવે તે ૩ પુરુષનો પાઠ સ્ત્રી અને સ્ત્રીનો પાઠ પુરુષ ભજવે તે આ ત્રણ વર્ગો પુસ્તકિયાજ નહોતા, પણ ‘માલતી માધવ’ ‘રતનાવલિ’ ‘નાગાનન્દ’ વગેરેની પ્રસ્તાવનાઓ ઉપરથી પણ આપણે જાણી શકીએ છીએ કે ઉપના વર્ગો વ્યવહારમા પણ પજાતા, એટલે કે તેઓ રંગભૂમિ ઉપર અભિનય કરી બતાવતા હવે તે કાળે જે નાટ્યગૃહો હતા, અભિનેતાઓ હતા, અભિનેત્રીઓ હતા, અને વળી તેમને શીખવનારો ખાસ નાટ્યચાર્યોનો પણ વર્ગ હતો તો આપણે આ ઉપરથી પણ સહેજે અતુમાન કરી શકીએ કે એ કાળમા અભિનયને સગવડ વહેવાર રીતે અપાય તેવું શિક્ષણ અસ્તિત્વમા હતું અને એ શિક્ષણ શીખવી શકાય તેટલા સારુ તેને સગતી શિક્ષણશાળાઓ પણ હતી.

તે જૂના કાળમા પૂર્ણ જાહોજલાલીએ પહોંચેલી આ કળાની કષ્ટક ઝાખી હમણા હમણા આપણને ઉદ્ધવશકેરના નૃત્યથી નોમજ વાંચાણેલના કચાકલિ નૃત્યથી મળી છે

## પ્રકરણ ૧૭ મું

આપણી રંગભૂમિ ઉપરના કેટલાક અભિનય દોષને લગતી વહેવાર સૂચનાઓ

અભિનય મંત્રથી હજી આપણી મિત્ર ધધાતરી કે ધધાદારી નાટક મડળીઓના અભિનેતાઓ અમુક અમુક જૂલો કથો જાય છે તેમની કાષ્ટ કાષ્ટ તો આપણુ જામ સક્ષ હમેશા ખેચે છે આ તેમની ઉચ્છ્વેદ હવે નજર ગ્રહણ પામે એમ આપણે ખગ દિલથી ઇચ્છીશુ અને તેના સંબંધમાં નીચે પ્રમાણે કેટલીક વહેવાર સૂચનાઓ તેના ઉપાય લેમે નમ્રતાપૂર્વક રજૂ કરીશુ —

૧ કાંઈક લલકાર ભેગો ગળાંમાંથી સાદ કાઢવો અને નિશાળમાં મહેતાજી શુજરાતી 'ડિક્ટેશન' લખાવતા હોય, એવી હાલતુ ઈકલસુરુ ખોલવુ, હજી આપણા અભિનેતાઓમાંથી સમૂળજી મધુ નથી જો કે આગળ કરતા દેખીતો સુધારો છે, તોયે સમજદાર પ્રેક્ષકાના કણો હજીયે એ આકૃતથી પીડાતા રહે છે અભિનેતાઓના ખુલના નામો દર્શાવીને લખવુ ચોગ્ગ લાગતુ નથી પણ આ દુરિયાદ સાચી છે કે સરસમાં સગસ અભિનય કરનારા આપણા કેટલાક અભિનેતાઓ હજી પણ પોતાને આ દોષ કિંવા દૂપણથી દૂર કરી શક્યા નથી ત્રસાર ભૂમિકા અને રંગભૂમિ એ બે વચ્ચે કશો યે ફેર નથી, એનુ સચોટ જ્ઞાન આ અભિનેતાઓને હજી થવા પામ્યુ હોય એમ લાગતુ નથી ધર આદિ અન્ય રચયોની વાત જુદી જ છે, પણ રંગભૂમિ ઉપર તો આવી એક જામ 'નાટકી ખાણી' હોવી જ જોઈએ એ ધખારો અદ્યપિ એઓના મનમાંથી ગયો હોય એમ જણાતુ નથી

આ સુધારવા માટે પ્રથમ તો અભિનેતાના મનની સ્થિતિ જાણવી જોઈશે. હું અત્યારે રંગભૂમિ ઉપર છું અને લોકો સમક્ષ વેશ ભજવી રહ્યો છું એવા સ્વભાવમાંથી જ્યાં લગી આવા અભિનેતાઓ પોતાને બહાર કાઢશે નહીં ત્યાં લગી આ ખોટી ટેવનો નાશ થવો અશક્ય છે. આવા અભિનેતાઓ જો રંગભૂમિના મહાન, ખંડ, મર્ગ વગેરેને ખરેખર ધર, ઓરડો, રસ્તો વગેરે સમજવા જેટલું પોતાનું જ્ઞાન સતેજ ક્યાં જાય તો તેઓ સફળતાથી આ કુટેવનો સામનો કરી શકે.

ખીજી સૂચનાઓ એ કે જ્યારે નવા એક મારુ તેઓ પોતાનો 'પાઠ' મોઢે ચઢાવે ત્યારે તેને મોઢેથી વાચતી વેળાએ જ કુદરતી જ અવાજમાં વાચવાનો મજબુત પ્રયત્ન તેઓએ કરવો. હસવા જેવી વાત તો આ છે કે આવા 'એક્ટરો' પોતાની ખાનગી જગ્યામાં ગે પોતાનો 'પાઠ' મોઢે કરતી વેળાએ પણ પોતાની નાટકી ગાણીને બાજુએ મૂકી શકતા નથી. એની વેળાએ તેઓએ જાતે માવધાન રહેવું જોઈએ તો કાંઈ મમજદાર મિત્રને પામી રાખીને એવો પ્રયત્ન કરવો કે તે તેને પાઠ વાચતે ખોટી ઢબ પર જતા વારે વારે અટકાવ્યા કરે. જો મન પર લઈને એક અભિનેતા આ બે સૂચનાઓને ખત તથા કાળજીપૂર્વક અમલ કરે તો એકાદ બે મહિનામાં જ તે પોતાને આ દોષમાંથી મુક્ત બનેલો જોઈ શકે.

૨ અકુદરતી મોટા સદે બોલવું - 'પિટક્લાસ' લગીનો આખો પ્રેક્ષક વર્ગ પોતાનું બોલવું જરાગર સાંભળી શકે એવી સમજમાંથી આ ખામી ઉત્પન્ન થવા પામે છે. સાધારણ વાતચીત પૂરતો અવાજ પાછલી દારોને પહોંચી શકશે નહીં, એવી બીતી સ્વભાવિક જ અભિનેતાઓને હૈંસે હોય છે, આટલા જ માટે તેઓ દરેક પ્રમંગે ધાડું તાણીને અકુદરતી લાગતા મોટા અવાજમાં પોતાનું બોલવું રજૂ કરે છે.

પશ્ચિમમાં આ ફરિયાદને ટાળવા મારુ એ ઉપાયો ચોખ્ખેલા છે એકઃ અનુકૂળ બાધણીનાળી નાનકડી નાટ્ય શાળાઓ [ Little Theaters ] બનાવવાને લગતો છે, અને બીજો ઉપાય ખુદ અભિનેતાઓના હાથમાં રહેલો છે એ ઉપાય તે, અવાજને દૂર દેડી બતાવવાની ચતુરાઈ અને કળામાં મમાયો છે. પ્રથમ તો અભિનેતાએ પોતાનો સાદ ગળા કે મોઢામાંથી કાઢવા બદલે તેને છાતીના બિંદુમાંથી બાહર પાડવો જોઈએ છે બીજો છલાજ બોલાતા રાખેને કયા સફાઈથી લખાવવા, કયા રાખે પર ભાર મેલવો, કયા રાખે પાસે જગાક ખચકો [ Pause ] આપવો, કયા સ્વર ઉચો નીચો કરવો અને ઉવટ પુખ્ત અને રપટ ઉચ્ચારણ કરી જાણવું એ જો બરાબર આવડે તો પછી, દૂર દૂર મંત્રગાઈ સકાવા માટે, બોવાતી વાણીને ક્યારે કેટલું વિસ્તાર બળ [ Volume ] આપવું એ કળા કાષ્ટક મતલ પ્રખળ પછી અભિનેતાને સાપડવી સહજ તથા સહેલ છે ત્રીજી સૂચના આ કે 'પિટકલાસ' ની છેલ્લી હાગને અવાજ પહોંચાડવાનો ખાસ પ્રયાસ અભિનેતાએ કદી પણ આદરવો નહીં પાછલી હારના પ્રેક્ષકોને કદી મંત્રજાવવું છે એ ખ્યાલ અભિનય કરતે અભિનેતાના મનમાં હોવો ધટેજ નહીં

૩ પ્રેક્ષક વર્ગને સંબોધન થતું હોય એવો ખોટો અભિનય, ખુશીની વાત છે કે આપણા અભિનેતા વર્ગમાં આ ખામી હવે ઓછી થતી જાય છે તદ્દન આલી ગઈ નથી એ ખોટી વાત છે જલ્દે અગાજો હજીવે આપણા ટોપ ટોપ સારા અભિનેતાઓ આવી ઉજ્જવથી પોતાને મંપૂર્ણપણે વિમુક્ત રાખી શકતા નથી એના દાખલા આજ પણ મળી આવે છે. એક દર્શાત વાદ આવે છે અચુક એવ મહો જે પુરુષપાત્રો મિત્રભાવે વાતચીત કરી ગયા છે એ વેળાએ રમણુમિ ઉપર આ બે સિવાય અન્ય ટોપ પાત્ર હાજર નથી જન્ને એકલા જ તે વાર્તાલાપ

ચાલે છે પ્રમંગલશાત્, એક પાનના બોવવા ઉપરથી જીજું પાત્ર આ પ્રમાણે તેની ટકાર કરે છે, “હ્યો! ગજનામાં તો રૂંદી બદામ ન મળે ને લાઇને પરણવું છે લખપતિની દીકરી વેરે !” આ કટાક્ષ કિંવા ગૂંજ બેલી સંભળાવતે બોવના પાત્રે પ્રેક્ષકો બહુ મોડું કરી, તેમની તરફ હસ્ત લંગાવી, જાણે તેમને કહી ગયો હોય તેવો અભિનય કર્યો !

રંગભૂમિ ઉપર થતી આવી જાતની ઘણીએક દીકા મામેના પાત્રને કહી મેંભળાવવાની હોતી નથી. જો કે મામેના પાત્ર સાથે એ દીકા મનમન્ય ધરાવે છે ખરી. વળી જો એવા વેળાએ રંગભૂમિ ઉપર અન્ય કોઇ પાત્ર હોય નહીં તો પછી બોવના અભિનેતા વિચારમાં પડી જાય છે કે હવે આ ટકાર મારે કોણને મેંભોધીને બોલતા ? બીજા કોઇ પાત્રો તો ત્યાં હાજર નથી, એટલે પછી એાછી સમજ કે કમકુશળતાને લઇને તે અભિનેતા ઝટકગતો એની કોઇ વળાએ પ્રેક્ષકનર્ગને જ સંબોધવા પ્રતી જાય છે એમ કરવું પશ્ય દેખીતું જ અસ્વાભાવિક થઇ પડે એવી અમુક ઘડીએ અભિનેતાએ શુ કરવું ?

તેણે પ્રેક્ષક બહુ જોઇને ન જ બોલવું કાતો પોતાની બાજુની આડી દિશામાં નજર નાખી બોલવું, અથવા તો સરસ રીત એ જ કે હીવાસળી સળગાવી બીડી પીવાની શરૂવાત કરતે આવી દીકા છેડવી અથવા પાસેની મેજ ઉપર પડેલી કોઇ ચોપડી ઉઘાડીને જોને આવી ટાળ કરવી આથી અન્ય બોડું સંબોધન થતું એટલી અભિનય નૈસર્ગિક થવા પામે છે

૪ ગૌણ પાત્રોને હુસ્તે મુખ્ય પાત્રોને ‘હાંકી નાંખવાનો’ થતો પ્રયત્ન : અનેકવાર, નાના પાત્રો એટલે કે ગૌણ પાત્રોને બજવનારા અભિનેતાએ રંગભૂમિ ઉપર પોતાની સાથે એક જ પ્રવેશમાં કામ

કરતા મુખ્ય પાત્રોની અમને 'દાકી નાખવાનો' પ્રયત્ન કરે છે જે તેમની એક ખાતરી જ મળ્યું ધણીએ વાર આ નાના પાત્રો પોતાનો ભાગ ભજવી ગતાવધા ધણી સારી કુશળતા દાખવે છે છતાં તેઓ આ ખાતરી પોતાને દુર રાખી શકતા નથી.

હા, જ જે પ્રવેશમાં આ ગૌણ પાત્રોને જ બધા ખીલ પાત્રો કરતા ખીલી નીકળવાનું હોય ત્યાં તેઓ મેશક ખીલી ઉઠે પરંતુ જ્યાં ખેલની રચના પ્રમાણે અમુક પ્રવેશ વિષે એવું નક્કી થયું હોય કે ત્યાં માત્ર મુખ્ય પાત્રો તરફથી જ પ્રેક્ષકોને મુખ્ય અસર મળવી જોઈએ, તો પછી કોઈ નાના પાત્રો (દાખલા તરીકે નોકર પાત્ર) તેઓને તેજ વેળાએ "દાકી નાખવા" જેવી મને એવી સરસ ચાલાકી કે હોશિયારી દેખાડવાનો પ્રયત્ન માફીજ વાળવા ઘટે છે એવી વેળાએ મેલાશક તેઓ સત્ય અભિનય કરે પણ જે મુખ્ય અસર પ્રવેશ પ્રમાણે મુખ્ય પાત્રો વડે ઉપસ્થિત થવાની હોય તેને મારી નાખતા જેવું સહેજ પણ આચરણ તેમનાથી થવું જ ન ઘટે એવા જાતના પ્રવેશમાં તેણે પોતાને સ્વલેખા પી યાને Self-effacing દેખાડી આપવો જોઈએ એવે સમયે જો તે આખા પ્રવેશનો 'વરરાજ' બની નીકળે તો વનો અભિનય મને એવો ચાલાક હોવા છતાં અણુષ્ટતો લેખાવા પામે છે અસળતા સેકડો. અણુસમજુ પ્રેક્ષકો મુખ્ય પાત્રોને પણ 'દાંકી નાખનારા' તેમના 'સરસ દેખાવ' માટે તેમના વખાણ કરશે પરંતુ તેથી કોઈ નના જૂના અભિનેતાઓએ હરખાઈ કે કૂલાઈ જવાનું નથી. ગૌણ પાત્રો ભજવનારા અભિનેતાઓ જો પોતાના દરેક પ્રવેશના પ્રકારને એક વાર બરાબર સમજી લેશે-અમુક પ્રવેશોમાં નાટ્યકર્તાએ મુખ્ય અસર તેમની તરફથી માગી છે કે મુખ્ય પાત્રો તરફથી માગી છે એની સમજ જો રંગભૂમિ ઉપર આવવા પહેલાં તેમણે સપાદન કરી લીધી હશે તો પછી મુખ્ય પાત્રોને દાકી નાખવા જેવા અકુદરતી પ્રયત્નો તેમના હરતે થવા

પામશે જ નહીં.

૫ ગુપત્યુષ હિલા રહીને ભાગ ભજવેલો યાને રંગભૂમિ ઉપર કથુ કરવું નહીં છતાં તે નૈમર્ગિકપણે કરવું એ કાંઈ ધારવામાં આવે છે તેવું સંદેહ મટ કામ નથી અનેક અભિનેતાઓ અનુભવી કહેવાના અભિનેતાઓ પણ રંગભૂમિ ઉપરના સાગ ઓતાઓ બની શકતા નથી ચપળ ચુપકીદી એ સાગ ઓતાની માત્રી લાપકાત છે એ સૂત્રને પાળી બતાવવાની અગત્યતા એક સાધારણ મનુષ્યના કર્તા રંગભૂમિ ઉપરના અભિનેતાને વિશેષ હોવી જોઈએ.

માત્રેનું પાત જનારે આવેશમાં આવી પ્રાણુવત વાક્યો મળવાની ગહુ હોય અથવા હૃદયપ્રાવક રીતે ગાયન ગાઇ રહ્યું હોય ત્યારે તેને સાભગનાર અભિનેતાને અકળવટા કરતો જોવો, પોતાની વસ્તુ કે શ્વાસ જોડે ચેડા કાઢતા જોવો અથવા યાત્રિક ઢમના ડોકા ધ્રુણાવતો કે અકુદગતી રિમત સહિત નકામા નકામા હલેકા કરતો જોવો. એ આજે પણ આપણા નાટક તખ્તા ઉપરથી થતી પ્રેક્ષકોની ચાલુ પળવણી છે.

જગ વિખ્યાત અભિનેત્રી માદામ સહારા ધૂરનાઈને વિષે આ વાત જાણીતી છે કે જ્યારે તે દૂકા કે લાળા પ્રવેશો દરમિયાન રંગભૂમિ ઉપર ગુપત્યુષ હિલા રહેવાનો ભાગ ભજવતી ત્યારે તે પોતાનાં નેત્રો વડે જ નહીં, નદન વડે જ નહીં પણ આખાં શરીર વડે સાંભળતી કરુ ન કરવા છતાં તેની ચપળ ચુપકીદી એવો અદ્ભૂત અભિનય કરી બતાવતી કે તમારૂં જીનો જોલનાર પાત્ર બણીથી પોતાની દૃષ્ટિ ખેંચી લઈ વાગવાર સહાગ બણી નજર નાખના મડી જતા.

ન જોલવા—ગુપત્યુષ હિલા રહેવા છતાં રંગભૂમિ ઉપર ભાગ ભજવેલો કહેવાય એવું કામ કરી બતાવવા મારુ ચપળ મૌન સેવવાની કળા અભિનેતાએ ખાતવવી ઘટે છે રંગભૂમિ ઉપર જ નહીં પણ તે સિવાયના

અન્ય સ્થળોમા પણ એ રિધે એણે પોતાના જાનને મદા જાગૃત તથા સાવચેત રાખવાની ચાતુ ટેવ પાડવી જોઈએ છે એવી વેળાએ અન્ધી ધડી પણ બેખાલ ગુમાવાય નહીં એવી કાળજી એને હંમે દેવાવી જોઈએ સામેના બોલનાર પાત્ર સાથે એને ખરેખરો સમ્બન્ધ છે-એ એનાથી જુદો નથી અને અમે રંગભૂમિ ઉપર સાથે કામ કરીએ છીએ એવી ભાવનાને તેણે પગલાં પણ અનરથી વિભાગવી જોઈતી નથી જો એ એની આતર ભાવના સ્વાભાવિક હશે તો પછી એની મૌન ચેષ્ટાઓ પણ તેમાથી આપમેળે નૈસર્ગિક જ હિતગતા પામશે

૬ અભિનયને વાણીના અર્થની સાથે જોડી નાખવાની ખામી વાણીના અર્થ પ્રમાણે તેને અનુકૂળ અભિનય કરવો એ નિયમ સત્ય છે, યોગ્ય છે તેની કાંઈ ના પાડે એમ નથી પરંતુ ધણીયે વાર આપણી રંગભૂમિ ઉપર ભારીક પ્રકારનો અભિનય થવામા જો ખામી આવે છે તેનું એક મુખ્ય કારણ એ છે કે અભિનેતા પોતાની ચેષ્ટાને બસ વાણીના અર્થ પ્રમાણે જ દોરવે છે વાણીના અર્થ કરતાં પણ પોતે કયા નમૂનાનું (Type) પાત્ર છે તે ખ્યાલને વિશેષ વળગી રહીને અભિનેતાએ પોતાના અભિનયને દોરવવો જાઈએ છે વાણી એ તો અભિનયરૂપી માડીને દોરવવા માટેના પાટા છે, પરંતુ પાત્રનો નમૂનો એતો અભિનય માટેનું સાચું સુકાન છે આ સુકાનને રંગભૂમિ ઉપર બાજુએ રખાય-કવચિત મંત્રેમ પણ ભૂલી જવાય, પછી, વાણી પ્રમાણે અભિનય કરો તોયે તેમા ક્યારા આવ્યા વિના રહે નહીં.

રંગભૂમિ ઉપર અવાજ અને વાણી, વિચારો કહી આપવા કારણે હોય તેના કરતા પાત્ર અને ચારિત્ર કહી આપવા કાળે વિશેષ જો અભિનેતાને પોતાના પાત્રની પરખ પૂરેપૂરી હશે તોજ તે પાત્ર પ્રમાણેના અનુકૂળ અવાજને પોતાના ગળામાથી બાહર આણી શકશે કે નો તેના અભિનયને સફળ બનાવશે દૂરકમા કહેતા અભિનયનો આધાર



વાણીના અર્થ ઉપર હોય તેના કગ્તા અવાજ ઉપર નિશ્ચય છે અને અવાજ દ્વેશ પાત્રને અવલમ્બીને જ ગહેનારો હોય છે માટે, સગસ અભિનય થઈ શકે તેટલા સારુ પાત્ર જેમ માગે તેમ અવાજ આવેશી, આગ્રહી, અવિનયી નમ્ર, વેધક, પગમણો, લલચામણો, ઘડકાદાર કે ઠૂઠાખોર વગેરે વગેરે જાણે વામણાથી લઈને તે ઢોલ લગીની બધી વિવિધતાને પહોંચી જાય એવા અભિનેતાએ ઉપજાવવા જોઈએ, કાગળ ચારિત્ર પ્રમાણે જ અવાજની જાત નક્કી થાય છે, ચારિત્ર પ્રમાણે જ અવાજનું રચય બધાય છે અને ચારિત્ર પ્રમાણે જ અવાજનો વિસ્તાર નક્કી થાય છે માટે કુશળ અભિનેતાએ વાણીની સહાયતા વડે સગસ અભિનય ઉપજાવવા કાંજે પ્રથમ મહાળ, લાયક અવાજની રાખરી જોઈએ અને પછી જ વાણીના અર્થ પ્રમાણે અભિનયને દોરવવો ઘટે.

શબ્દોના અર્થને વક્ષાફરીથી વગળી ગંદીને એક સાચાની પેઠે અંગ ઉપાગોને લાખી દૂકી ગતિમા મુકી દીધાથી જ ‘અર્ટિંગ’ ક્ષાયા નીકળે ■ એ જાનનાને આપણા અભિનેતા વર્ગની અનેક વ્યક્તિઓએ પોતાના મનમાંથી સદાતઃ કાઢી નાખવી ઘટે છે. એ યાત્રિક ધૂનમાં પડી રહેલાથી અનેક વાર જોઈતા જાવને અહેરા પર ખારીક રીતે લાવવાની વાત ઉપર અભિનેતાનું લક્ષ લાગતું નથી, અથવા સરખો અભિનય કરવા જો તેમાં સરળતા અને નૈસર્ગિકતા જાનનારી મિતતા (પ્રમાણ) આવી શકતી નથી પરિણામે અભિનય રહે એવા અસગકાગક બની શકે નથી.

હવે આ મિતતા કેમ પ્રાપ્ત કરી શકાય ? રગભૂમિ ઉપર આજ ગરે હું શુ છું અને કોણ છું તેના વિષે નિચાર કરતું બેજુ અને જાનનાહી હૈયુએ બની અભિનેતાના અતઃમા તેને છૂપી રકૂરણા આપવા મારુ ત્યાં તૈયાર અને જોડાજોડ હાજર હોના જોઈએ આ ‘હું શુ છું અને કોણ છું’ એના માટેની તૈયારી અભિનેતાએ

ખાનગીમાં નવા ખેલની પહેલી ગત કરતા પણ ઘણો લાભો વખત આગમજથી અનેક પ્રકારે રાખવી ઘટે છે. પ્રખ્યાત સિનેમા એક્ટર રુડોલ્ફ વેલ્સનદીનો પોતાનું પાત્ર સગ્ગ રીતે લજવી શકાય તેટલા સાડુ મહિનાઓ પહેલાથી પોતાનો પાત્રપ્રકાર જાણી લઈ તે પ્રમાણેનું કપડાં, તે પ્રમાણેની રૈન્ગિંદી રીતભાત, તે પ્રમાણેના આચાર વિચાર, હાજમ, શાખરુચિ, ધૂન આદિ પોતાના ઘર મધ્યે પણ કડકપણે અમલમાં લેતો, એટલે સ્વભાવિક જ એને વાણી સાથે અભિનયને ખાસ જોડીને દોરવાની કડાકૂટમાં જવું પડતું નહોતું. પાત્રનો જે મૂળ સ્વભાવ તે એનો પોતાનો જ થઈ જતા એટલે અવાજ, વાણી, ભાવ અને એટલા એ ચારે કાંઈ ખેમાલૂમ એકસ પીમાં જોડાએલા મિત્રતા દાખવતા કેવળ નૈસર્ગિક જ પ્રત્યક્ષ થતા.

૭ લાચકાત વિષયક સ્વભાવ; જે પ્રકારના સ્વભાવ (Self-Consciousness) અભિનેતાને તેની પ્રગતિમાં આડકપ થઈ પડે છે સમાક્ષોભ (Stage fright)ને લગતું સ્વભાવ તો, રંગભૂમિ ઉપ-વારે વારે આવ્યા કરવાથી અને પ્રેક્ષક વર્ગના અસ્તિત્વને સાવ મનમાંથી કાઢી નાખનાર્યા ધીમે ધીમે નક્કી દૂર થઈ શકે છે. પણ અત્યારે જે સ્વભાવ વિશે આપણે ખાસ કરીને બોલવા માગીએ છીએ તે જુદાજ પ્રકારનું છે આ સ્વભાવ તે બલબલા કુશળ અભિનેતાઓને લાગુ પડેલા એક સૂક્ષ્મ રોગ છે. રંગભૂમિ ઉપર અભિનય કરતે, અમુક કાષ્ઠક બોલી ગતાવતે હું અહીં સોબી રહું છું-પ્રેક્ષકોને પમદ થઈ પડે છું-હું સરસ કામ કરી જાગતુ છું એવી આતરભાવનામાંથી ઉપજતું એક અતિ બારીક પ્રકારનું સ્વભાવ તે લાચકાત વિષયક સ્વભાવ છે. એ બહુ ઠગારું અને ચોર છે, સૂક્ષ્મ અને છુપું છે તોયે અભિનેતાને પોતાને તેની જાણ થવા વિના રહેતી નથી.

અસમતા, અભિભૂતા પડે કુશળ હોય, પ્રેક્ષકવર્ત્ત પોતાનું આ મજાન પારખી ન કાઢે તેની મજાન રાખે છે, છતાં તે અભિનેતાના અતઃ ઊડાણમાં ગમતુ હોવાને લીધે, મને એવું છપાઇને રહેલું હોવા છતાં મમજુ પ્રેક્ષકથી પગપાછા આવ્યા વિના રહેતું નથી, હા દેખાય નહીં પણ સાગી આવે તો ખરી તેમ પ્રેક્ષકને તેની જાણ થવા વિના ગ્રહેતી નથી એવી વગાએ માગમા માગ અભિનેતાનું મગમમા મગસ કામ, હા અમતમા વગાઃ લૂણ પડે તેમ, જગડવા પામે છે ઉપરિધત થતી સારી અસર બેમાલુમ કપાઇ જતી હોય એમ લાગે છે અનુભવ અને કુશળતા છતાં, રંગભૂમિ ઉપર પોતાને મોટે ભાગે ભૂલી નહીં જવાના કારણે જ અભિનેતાનું આ સ્વભાવ તેને પોતાને નડતું અને પ્રેક્ષકને છૂડે ખટકતું, અભિનેતાની સંપૂર્ણ વિનય પ્રાપ્તિમાં અટકાવરૂપ થઇ પડે છે. હોશિયાર મગજદાર પ્રેક્ષકો આવા અભિનેતાઓનું નક્કી વખાણે છે છતાં તેમની દયા પણ ખાય છે

“અને હું મારી લાડકાન દેખાડી રહ્યો છું” એવું અતરભાન અભિનેતામાં હોય તે માવ આલી જતું ગદ એમ થતું એ અતિ વિકટ છે પણ જો અભિનેતા પાત્ર ભજવતે પડે પાત્રમય જતી ત્ય પોતાનું પાત્રપણ્ય ખોઇ ન દે અને પોતાને સાવ ભૂલી જવાના અભ્યાસ સતત સેવે તો આ તેનું લાયકાત વિષયક સ્વભાવ જરૂર નિમૂળ થવા પામે

૮ વાર્તાલાપ વેળાએ નૈસર્ગિક ( Natural ) ખચકો ( Passes ) લાવી બોલી બતાવવાની નિષ્ફળતા

૦ ગભૂમિ ઉપર પાત્ર ભજવતે થતી વાતચીત વેળાએ પાશ્ર્વત્ય અભિનેતાઓ આપણા અભિનેતાઓ કરતા કેટલા બધા સ્વભાવિક દોમે છે એ આપણા સર્વનો ખાતરીપૂર્વક અનુભવ છે આપણે ત્યાં તેરી મપૂર્ણતા હજી આવી નથી નાટકકારે લખેલી લીનીઓ સરખી શક

બોલી જરી-અનુકૂળ ભાવ અને સ્વરમા બોલવી એટલી સરમતા તો આપણા ધણા ધણા અભિનેતાઓ મતાની શકે છે, પરંતુ વાર્તાવાપની નૈર્મર્ગિકતા ભાવવાને તેટલી કુશળતા જસ થઇ પડે એમ નથી જે રીતે આપણા સમજ-ધી જનો સાથે ધરમા કે વાટમા કે અન્ય સ્થળોએ નાતચીત કરતી વેળાએ આપણા મુખેથી વાક્યો બાહર પડે છે તેનીજ મરાબર રીતે આપણી રંગભૂમિ ઉપરથી પાત્રમુખ વચન બાહર પડતા નથી ભાવક ભાવ અને સ્વર વાપરી બોલવા છતાં પણ હજી કાંઈક ઉણપ બાકી રહે છે આ ઉણપ શી છે ?

આ ઉણપ તે, વાક્યો બોલતી વેળાએ એક જાતનો નૈર્મર્ગિક ખચકો (prude) ભાવીન નહીં બોલવાની આપણી બેદરકારી કે ખિનઆવડત છે નાન્યકારે સમેલા વાક્યો અનુકૂળ અવાજમા બોલી જઈએ ઉપરાંત અનેક એવા પાત્રમુખવચનો આવે છે કે જે વેળાએ નૈર્મર્ગિકતા કાળે તેમા ખચકાની અગત્ય રહે છે જરાબર સમજણ પડે એટલા મારુ આપણે અત્રે એકાદ ચે દૃષ્ટાંત લઈશું ધારો કે એક પાત્ર રંગભૂમિ પર આ વાક્ય બોલે છે 'હું ચે બધા લોક જેરી જ મૂંઝ છે, આમને આમ તો આપણે જાનવર કરતાં પણ નમેતર થશું' આ વચન અનુકૂળ સ્વર અને ભાવ સાથે અભિનેતા બોલી બતાવશે, પરંતુ તે જો ખરેખરો કુશળ અભિનેતા હશે તો એ જ વાક્ય બોલતે, તે ત્યાં બે જગે ખચકો (prude) આપશે: 'ચે' ને જરૂર લખાવી ત્યાં સહેજ ખચકો આપશે, અને 'બધા લોક જેરી જ મૂંઝ છે' એ લગાર ઝડકથી બોલી જશે તેજ પ્રમાણે 'આપણે' આગળ વળી પાછા લગાર ખચકો આપી બાકીનું વાક્ય પૂરું કરશે આથી પાત્ર મુખાણી તમામ નૈર્મર્ગિક બનવા પામશે

હવે એક બીજું વાક્ય લઈએ: 'આ તે કંઈ સારા માનસની રીત છે ? તમારે મને તે કશી, હું ત્રણે આવીશ નહીં.' અને પણ

‘કુદ’ આગળ, ‘ગમે’ આગળ અને ‘હુ’ આગળ જરાક જગત સફાઈમથ ખચકો આવે જ નોંધએ છે આવી રીતે બોલવાથી પાત્રમુખવાણી મપૂર્ણપણે સ્વભાવિક થવા પામ છે એટલું જ નહીં, પરંતુ તે વગાનું રંગભૂમિ ઉપરનું વાતાવરણ પણ નેસર્ગિક મંવાદાત્મક જેવું જ પ્રેક્ષકોને લાગે છે.

અસંમતા, ન્યા ઝડકમથ બોલવું હોય, આવેશમય બોલવું હોય, પ્રવચન કરવું હોય, વાણુ જુઝાદાર બોલવું હોય ત્યાં આવો ખચકો અસ્થાને જ થઈ પડે, પરંતુ ન્યા સાદી સાધારણ વાતચીત કરવી હોય (અને રંગભૂમિ ઉપર માદી સામાન્ય સાધારણ વાતચીત વેળાએ જ અભિનેતાની ખરી કસોટી થઈ શકે છે) ત્યાં ચોક્કસ જગ્યાએ વાક્ય મહી ખચકો લાવીને બોલવાથી, બોલતી વાણીને એક પ્રકારનો સ્વાદ મળે છે જે પ્રેક્ષકોને વિશેષ મોજ તથા અસર આપનારું સાધન ધર્મ પડે છે.

મસાં વહેવારમાં પોતપોતાના વચ્ચે ચાનતી તથા ખીજાઓ સાથે ચાલતી સાધારણ વાતચીતને લક્ષ આપીને માનવનાથી આપણા અભિનેતાઓ આ ખચકો લાવીને બોલવાની કળાને વધારે સારી રીતે ખીલવી શકશે ઉપરાંત જો તેઓ બોલપટના પ્રખ્યાત પાત્રાલેખનીય અભિનેતાઓ (Character Actors) જેના કે એમિન જેનિંગમ લાયનલ ષેરીમોર, વોલેસ ષેરી, જ્યોર્જ આર્વિસ, આર્થર્ લોન્ડન આદિ, રંગભૂમિ ઉપર સાધારણ વાર્તાલાપ કરતી વેળાએ કેમ ખચકો આપીને બોલે છે, તે ઉપર જો ઘટિત લક્ષ આપશે તો તેમણી પણ તેઓ જેમ્મતા લાભ ઉઠાવી શકશે.

૯ સ્વકંઠ પ્રિયતા જે અભિનેતાનો કંઠ ખરેખર અતિ મધુર હોય તેણે રંગભૂમિ ઉપર પોતાને સ્વકંઠપ્રેમી થતા અવશ્ય સમાજવો જેમ્મતા છે પોતાના જ અવાજ ઉપર આસક્ત બની જનારી ટેવ

એકવાર બંધાવા પામી તો પછી રંગભૂમિ ઉપર અભિનેતા હમેશાં અકુદરતી દેખાયા વિના રહેવાનો નથી. આ સ્વકંઠ પ્રિયતાને લઈને તેનો અભિનય સરખો તથા સરસ બનવા પામતો નથી. “હું સુંદર માઈ રહ્યો છું” અથવા તો “હું હમણા માઈ રહ્યો છું” એવા બાનથી તેણે પોતાને રંગભૂમિ ઉપર અવિભ રાખવો ઘટે છે; કારણ એથી એની પાત્રભજવણીમાં ‘હું’ નું તત્ત્વ દાખલ થવા પામી નૈસર્ગિકતામાં ક્ષતિ આવે છે.

આ સ્વકંઠપ્રીતિ તોડવા સારુ, રંગભૂમિ ઉપર ગાતી વેળાએ “ગળામાંથી સ્વર કેવો મીઠો નીકળે છે” એવા વિચારને તિલાંજલિ આપવાનો સતત પ્રયત્ન કરતે, જે પાત્ર પોતે ભજવે છે તેની સાથે સંપૂર્ણપણે તન્મય થઈ જવાની ભાવનાને તેણે ખીલવ્યા કરવી જોઈએ છે. એટલું જ નહીં, પણ રંગભૂમિની બાહર અન્ય સ્થળોએ ગાતી વેળાએ પણ “મારો કંઠ મીઠો છે” એવાં બાનમાંથી પોતાને વારે વારે બાહર કાઢવાનો ધરાદાપૂર્વક પ્રયત્ન તેણે આદરવો ઘટે છે.

### ૧૦ અત્યુક્તિમય અભિનય (Over acting)

આ દોષ જાણે અમર રહેવાને સર્જાયો હોય તેમ હજી આપણી રંગભૂમિને કાંઈક અંશે ચીટકી બેઠો છે. અહંભાવની વિરોધતા કરતાં જે સંયમ (મનકાણુ) નો અભાવ, કારણ લેએ, આ ઉણપ પાછગ રમતો દેખાય છે. અભિનેતાને પણ પ્રમાણબુદ્ધિ ગખવાની હોય છે અને જરાક સંયમ ચૂકાય તો પ્રમાણ જોખમવાનો નક્કી ભય રહે છે. સગાર કપડો આપતાં સાવ મિનજ ગુમાવી કોધાયમાન બનેલા એક પિતાને માટે તેના પુત્રે એક વાર આ પ્રમાણે રમૂજ કરી હતી કે “આજ તો પપાએ જરા ઝોવર એક્ટિંગ કરી નાખ્યું” એજ પ્રમાણે સંયમ (Restraint) નો અભાવ રંગભૂમિ ઉપર અભિનેતાને, જેત જેતામાં,

તેને ખમર પણ ન પડે એવી રીતે અભિનય વિષયક અત્યુક્તિમાં ધકેલી દીએ છે

આ અત્યુક્તિમય અભિનયને નિર્મૂળ કરવા માટે બે રીતો છે; દરેક અભિનયના સમ્બન્ધમાં નૈસર્ગિકતાની હદ ક્યાં આવીને અટકે છે તેનું જ્ઞાન પહેલેથી મેળવી રાખવું. બીજી રીત આ કે અભિનેતા રંગભૂમિ ઉપર પોતાને આગળ ન પાડે પણ પોતાના પાત્રને આગળ પાડે યાને પોતાને જૂલી જમ પોતાના પાત્રનો ખ્યાલ રાખે; તથા જો પોતાની શક્તિ વિશે વધુ ખડતો ઉઠે. ખ્યાલ મનમાં રમતો હોય તો તેને નિગ્લિમાનતા વડે અવશ્ય જૂળે મારે.

## પ્રકરણ ૧૮ મું

### મૂ- અભિનયની મહત્વતા

આપણા ગમે એના કુશળ અભિનેતાઓ આટલું બગાડ મમજી હીએ કે અભિનય દમેચા પુષ્કળ અભ્યાસ માગી હીએ છે પૂર્વ પ્રયોગ (Rehearsals) વેળાએજ એ માટે બધી તૈયારી કરી લેવાય એ પૂરતું નથી જ પોતાના ખાનગી આવામમાં મોગ અડીસા સન્મુખ કલાકો લગી સખત મહેનત કરાધી જ અભિનયમાંથી જીવ પાત્ર ઉત્તરી શકાય તેમા યે જો લોકડિયા અભિનયમાંથી નયવું હાય તો 'પાર્ટ' મોટે ચઢાળા બાદ તુર્તજ વાણી સાથે અભિનય કરનારી રીતિને જાણુએજ મૂકી પ્રથમ તો જરા પણ ઉચ્ચાર ધ્યાં રિના વાક્યોના અર્થ પ્રમાણે પહેલેથી તે હેલે લગી પોતાને આ મો પાર્ટ મૂક અભિનય વડે એટલે કે મૂકી એક્ટિંગથી જનવવો જાણે પ્રેક્ષક વર્ગ પોતાની સામે જોયે છે એમ માની લઇને જોમ મૂકા ચિત્રપટના અભિનેતા કરે ■ તેમ શરુઆતમાં મૂક અભિનયનો જ અભ્યાસ ગાખવો આથી હાવલાવને લગતી બારીક સમજદારી વિશેષ પ્રનાયુમાં મળવા પમે ■ આમ એવા કેટલાએક મૂક અભિનય કર્વા પછીજ વાણી જોડે અભિનયતું સમીપરણુ (નોડાણુ) કરવા માડવું અને તેમ કરતે પણ એછા હાવ હિલચાલ સાથે પૂરા ભાવ (લાગણી) લઇ આવવાની વાત ઉપર મુખ્ય તથા ખાસ લક્ષ આપવું પોતાની લાગણી કે વિચાર જાહેર કરવા માટે હાથપગની હિલચાલને ચાતુ અમલમાં મેલવી પડે એ અભિનેતાની અભિનય રકતા સચવે છે ઘટે એટલીજ સચા ક્રિયા અને ખરે લાનદરનું એ વડે જ સરસ અભિનય ઉત્પત્ત કરવાની અપેક્ષા આજની રગજૂમિના અભિનેતાઓને હંમે હાવી નોઇએ છે



## પોતે પોતાને પોતાની અદર વાંચી લ્યો

હેવટે, સગસ અને સાચો અભિનય થઈ શકે તેટલા સારુ પ્રત્યેક અભિનેતાએ, નાટકનો આરંભ થવા પહેલાં, પડદા ઉઘડાવવા પહેલાં, દશ પંદર મિનિટ દરમિયાન પોતાના પાત્રને પોતાના અંતરમાં વાંચી લેવું થાતે જે જ્ઞાતનું પાત્ર ભગ્યવાનું હોય તેને સગલી જે સામાન્ય મુખ્ય ધૂન હોય તે ધૂનમાં ભળી જઈ તેમાં જ મસ્ત બની ગહેવું એ દશ પંદર મિનિટ દરમિયાન તેણે અન્ય કરી પ્રવૃત્તિ આદરવી નહીં; અન્ય એકદર ભાષા/બંધ આવે કરી વાતચીત શુદ્ધ થે ન કરવી. જમ પાત્રાનુકૂળ ધૂની બની જવું. દશ મિનિટની આ જાની હાર્દિક કમગત તેને રંગભૂમિ ઉપર ખૂબજ મદાય કર્તા થઈ પડશે. તેના અભિનયને વિશેષ નૈમર્ગિક અને મદુલ બનાવવાને કામે લાગશે

જ્યારે પાત્ર જીવતું અને છે ત્યારે 'એક્ટિંગ' મગી જાય છે

■

સાચો સૂત્રધાર (Director) પ્રેક્ષકોના હક્ક મળાણે પણ તેમના શોખ ન પાળે.

■

નજરે દોડેલું કોતક:-

રંગમય ઉપરથી પાત્ર ખોલે છે “અફસોસ ! એને મારવા મારો હાથ ઉપડતો નથી”

પણ તેજ પળે તેવું ગળું ઉપડે છે-અફસોસ જાહેર કરતું ગાયન ગાવા માટે !

■

રંગભૂમિ ઉપર નો નવરૂં પગ હોય તોજ નવરૂં પાત્ર હોય!  
અર્થાત રંગભૂમિ પર પ્રત્યેક પગને માટે તેનું કામ કામ અને કામ  
નક્કી જ થએલું હોય છે: જોટી માત્ર કામ લેનાર પાત્રની જ હોય છે

૬

આપણી પ્રત્યેક નિશાળ નેડે તેની કસરતગાળા હોય છે હવે  
તેની માથે બેઠેલી અભિનયશાળા નોડાય તો કેવું સારું! તો પછી  
આપણી રંગભૂમિ ઉપરથી કસરતી અભિનય આપો આપ દર થકી  
તેની જગ્યાએ કુકરતી અભિનય ફેલાઈ ગયેલાં વાર શી !

૭

મહાન (Great) એક્ટર એટલે કે જન્મસિદ્ધ અભિનેતા  
અમર્થ (Competent) એક્ટર એટલે કે પ્રયત્નગિદ્ધ અભિનેતા.

૮

રંગભૂમિનો ધ્વજા તે નાટ્યકાર છે કારણ નાટ્યને એ પ્રથમે  
પ્રથમ મર્જક છે

રંગભૂમિનો વિધ્વ તે સૂત્રધાર (Director) છે કારણ એનાથી  
રંગભૂમિ સુન્ધિત છે

રંગભૂમિનો શિવ તે અભિનયકાર છે-કારણ રંગભૂમિ ઉપર એ  
ફરી ફરી નવાં નવાં રૂપમા પોતાને જન્મ (Regenerate) કરે છે.

ધણી જે વાર આપણી રંગભૂમિ ઉપર આ ધ્વજા વિધ્વ અને  
શિવના એકતા નોવા માટે આપણને ફોક્ટ જ આપે તાણી પડે છે

૯

ધંધાદારી તેમજ બિન ધંધાદારી ઍક્ટર  
વર્ગને કામમાં આવે એવી ૧૦૭  
પરચુરણ વહેવારુ સૂચનાઓ

## પ્રકરણ ૧૯ સું

૧

### એક્ટરે કુદરતી એક્ટિંગ કરવી કે કળાપૂર્વક એક્ટિંગ કરવી

કાંઈ પણ શિખાઈ કે ધંધાધારી અભિનેતાએ કદી પણ આમ ન ધાગવું કે રંગમંચ ઉપર જઈને 'કળા દાખવવી' એ કુદરતથી દૂર નામવા બગાળર છે.

'કુદરતી અભિનય' (Natural Acting) એનો અર્થ એવો નથી થતો કે કળાને બાજુએ રાખી 'કળા' કે 'કુદરત' એ ધડલાજને વીસરી જઈને અભિનયકારે પોતાને આ પ્રશ્ન પૂછવાનો છે કે રંગમંચ (Stage) ઉપર તેનું કર્તવ્ય શું છે ? એ પ્રશ્નનો જો ઉત્તર એને મળે તે આધારે રંગમંચ ઉપર એને વર્તવાનું છે એ ઉત્તર આ છે કે રંગભૂમિ ઉપર અભિનેતા (Actor) કે અભિનેત્રી (Actress) નું કાર્ય 'કુદરતી' હોવા કે ચલાવું નથી પોતાને કુદરતી જેવા દેખાડવાનું છે; અને એટલાજ માટે એક્ટિંગની વિદ્યા તથા કળાની તેમને આવશ્યકતા છે. સામાન્ય કે અસામાન્ય જો ક્રિયાઓ તથા જો વાતચીતો મમાજ કે મંસાર વચ્ચે ગદીને આપણે દરરોજ કરીએ છીએ તે રંગમંચ ઉપર તેના તેજ પ્રકારે નહીં, પરંતુ એક ખામ પ્રકારે ચાને કળાવંત પ્રકારે (in an artistic way) કરી યા બોલી દેખાડવાના હોય છે, કે

જે કુદરત સાથે માત્ર મળતાપણું બતાવતાં હાજે. આપણુ ધર તે કાંઈ રંગમય નથી અને રંગમય તે કાંઈ આપણુ ધર નથી એટલે નદ નદી પોતાના ધરમા જેમ સ્વાભાવિક બોલે છે ચાલે છે તેમજ તે રંગમય ઉપર કરી શકે નહીં અને જેમ રંગમય ઉપર એ જે ઠમછાથી કામ કરી બતાવે છે તેવીજ દીતે ધરમા વર્તવા તેને મમે નહીં, એટલે પછી 'ફેટેજ' ઉપર કુદરતી હોવા યવાની વાત જ ક્યા રહી ?

કારખાનાઓમા એકદમ ઝડપથી કરતાં ચક્રો ભેંચા છે ? જો કે તેઓ ખરેખર જ ચાલતાં ને ફરતાં હોય છે, પરંતુ અત્યત ગતિમાન હોઇને તેઓ ચાલી રહેલાં દેખાતાં નથી, તેમ જાણે આપણે અભિનય (Acting) કરતા જ ન હોઇએ તેમ આપણને નાટક તખ્તા ઉપર અભિનય કરી બતાવવાનો હોય છે. આપણી અમુક એક્ટિંગમા તેને અતુકૃષ્ણ વિદ્યા (Technique) કળા પ્રત્યેક વેળાએ હાજર હોય છતાં, તમાશાનીનોને તેની જાણ ન થવા પામે- તેમને તેનુ જ્ઞાન ન થવા પામે એજ સાચી અભિનય કળા.

સારાંશ કે અભિનેતાએ કળાને તેના ખુલ્લા દેખાવમા રજૂ ન કરવી કળા ઉપર કુદરતનો કેવળ ઓપ (Gilding) ચઢાવવો. અમુક જાતની 'એક્ટિંગ' વેળાએ તેની જે પ્રક્રિયા (Process) હોય તે પ્રમાણે તમારે રંગમય ઉપર વર્તવું, પણ તેની રજૂઆત (Presentation) એવી રીતે કરવી કે જેથી તમાશાનીનોને એવોજ ભાસ થવા પામે કે તમે કેટલા બધા કુદરતી યાને 'નેચરલ' છો.

રંગભૂમિ ઉપર જવા સારુ કળા અને કુદરત વચ્ચેનો આટલો ભેદ કેવા સમ્બન્ધ પ્રત્યેક અભિનેતાએ ખાસ જાણવો જોઈ છે, કારણ એ જ્ઞાનથી જ નૈસર્ગિક (Natural) પ્રકારની એક્ટિંગ જન્મવા પામે છે.

૨

## સ્ટેજ ઉપર એક્ટિંગના સ્થાન આગળથી જ નક્કી કરી રાખવાની અમત્યતા

રંગમંચ ઉપર જે વસ્તુઓ અને જે વ્યક્તિઓની સાથે અભિનેતાને કામ કરવાનું હોય તેના સમ્બન્ધમાં તેણે પોતાનાં એસવાનાં કે ઉભા રહેવાના સ્થાન (Place) પહેલેથી જાણીને નક્કી કરતાં જરૂર થી ખવું જોઈએ છે. અમુક અમુક બોલતી વેળાએ કે કરતી વખતે સમ્બન્ધદારી પાત્રથી કેટલું પાસે કે કેટલું છેડે રહેવું કે જેથી અભિનય તેના દેખાવમાં સાચો બની ફાવી નીકળે અને કદજો દેખાવ ન થવા પામે તે, અભિનેતાએ આગમજથીજ નક્કી કરવું ઘટે છે.

દાખલા લેએ સામેના પાત્રના માથા ઉપરથી ટોપી ઉઘાડીને ફેંકી દેવી હોય તો તે પાત્રની અડોઅડ ઉભા રહીને એવો અભિનય કરીએ તો તે કેવો અકુદરતી અને અજુકતો લાગે ! એ વેળાએ જો, જોઈએ તે કરતા એક ડગ વધારે નજદીક કે એકજ ડગ વધારે આધે ઉભા રહ્યા હોઈએ તો તેથી તે એક્ટિંગ નબળી ઉતરવા પામે છે. એક ખીજું દષ્ટાંત લઈએ: મેજ ઉપર પડેલી મદીરાની બાટલીમાંથી મદીરા કાઢી 'ગ્લાસ' મા રેડવો હોય તો ટેબલથી ખાસ્સું એક હાથ જેટલું દૂર ઉભા રહીને બાટલી ઉંચકવી એ પણ અસ્વાભાવિક જ દેખાય, એવી વેળાએ અભિનય કરનાર પાત્રે ટેબલની પાસે જ બરાબર ઉભા રહીને બાટલી ઉંચકવી જોઈએ છે, તેમજ દારૂને 'ટમ્બલર' માં રેડતી વેળાએ બન્ને હસ્તના કાટખૂણાને ધણો સાંકડો કે ધણો પહોળો ન બતાવતાં તેને એક શોબીતી હાથમાં રાખી બતાવવો જોઈએ છે. પરંતુ એમ યોગ્ય રીતે થઈ શકે તેટલાં માટે એકટરે અથમ પોતાની અંગરિથિતિ (Pose) તેને લાગતી ધારણ કરવી જોઈએ અને એ

અંગસ્થિતિ પણ ફાતી નીકળે તેટલા સારુ તે તેની જગમર જગ્યાએ  
યાને કે જોડતાં સ્થાન ઉપર જ ઉભેલી કે બેઠેલી હોવી જોઈએ. ટૂંકમાં  
સ્થાન, અંગસ્થિતિ અને એક્ટિંગ એ ત્રણેની ગંગમંથ ઉપર  
એકસાંપી દોવી જોઈએ. યાદ ગમણુ કે એક્ટિંગની જેમણી (Peculiar)  
તે અંગસ્થિતિ છે અને અંગસ્થિતિની જેમણી (Peculiar) તે સ્થાન  
(Place) છે. એ ઉપરથી જોવારો કે એક્ટરોનું પહેલું ‘પેક્ટરલ’  
તે, જગ્યા યાને નક્કી કાઢેલા સ્થાન છે. સ્થાનવિમુખ થવું એ  
એક્ટરનો પહેલો કોષ ઠહેવાય, સ્થાનસિદ્ધ હોવું એ એક્ટરની પહેલી  
ચોગ્યતા ગણાય.

૩

## તખ્ત ઉપર રાજ લેખે કેમ બેસવું

રાજ યા નાદશાહ લેખે સિદ્ધાસન (Throne) ઉપરથી “દમામદા  
દેખાવા” સારુ કેટલાક કાચા અભિનેતાઓ કદગી રીત ધારણ કરે  
છે: તખ્ત ઉપર સીધા બેસવાને બદલે કૈંક આડાછમાં અકડાછથી બેસે  
છે: કોઇ વાર તો તેઓ જાણે ત્રાસી લીટીમાં એક જ ચાપા ઉપર બેઠા  
હોય એવું લાગે છે. યળી જાતો મજ બાહરે કાઢીને, ડોકા ઉઘાડે  
ઉઘાડે રાખેલી પાછળ લઇ જઈને, હાથને બપકાથી કેડ ઉપર રાખીને  
અકડાછથી બેમે છે એવી અંગસ્થિતિ ચાલી સંભળના કે રાજવંશી તોર  
બતાવવાને બદલે, ઉત્તરી જાલકાઇ અને હચકાઇ દર્શાવે છે—જાણે  
દિલ્લીના તખ્ત ઉપર કોઇ ‘બચ્ચાઇ ચે માકુ’ (બીસ્તીનો દીકરો)  
આવીને બેસી ગયો હોય તેમ.

હા, જ્યાં એવું બતાવવું હોય કે કોઇ અબજુ અને કળત પાત્ર  
રાજ થએલો છે—કોઇ દલકો ફૂલાશિયો કાકરડો રાજ્ય અસારી રહ્યો છે  
ત્યાં એ અકત્ર ડકર થઈને તખ્ત ઉપર જઇ બેસે તો ચોગ્ય ગણાય,

પણ તે સિવાયના અન્ય દાખલાઓમાં તો નહીંજ

૪

## જવાની દિશામાં પહેલો પગ કયો ઉપાડવો

ધારો કે, પાત્ર ભજવતે, અભિનેતાને ચાલતે ચાલને જમણી દિશાએ ફરવું હોય તો તેણે તેમ કરતાં હમેશાં જમણો જ પગ પહેલો ઉપાડવો. અને જો ડાબી ત્રાજુએ વિચરવું હોય તો પહેલો ડાબો પગ જ ઉપાડવો. દૂંઢમાં કહેતાં વિચરવાની દિશામાં જે પગ નજદીક આવતો હોય તેને પહેલો ઉપાડવો. જો તેમ ન થવા પામે તો એવી ક્રિયાનું સૌન્દર્ય સચવાતું નથી. અભિનય કરતે અનેકવાર આવી સંજ્ઞાણ રખાતી નથી તેથી કઠંગી રિથિનિ જાહેર થવા પામે છે.

૫

## કેમ નમરો

સામેના પાત્રને માનાર્થે વાંકા વળી નમતી વેળાએ કે સાષ્ટાંગ દંડવત નમસ્કાર કરતે કેટલાક અભિનેતાઓ છપલાં અંગને જે રીતે વળાંક આપે છે તે વળાંકમાં સુંદરતાને બદલે પ્રેક્ષકો ક્રોધતાને જ જોઈ શકે છે. એ વળાંકને સરખો ગોલાંકમાં નીચે ઉતરવા બદલે તેઓ એવી રીતે વાંકા વળે છે કે જાણે કમર વાયુ (Rheumatism) થી અકડી ગઈ હોય કે વૃદ્ધતાથી કમળોર થઈ ગયેલી સરખું છટાદાર નમન ફરવાને અશકત બનેલી હોય ! હા, જ્યાં પાત્ર જ છેક વૃદ્ધ કે ખુદ્ધ ખોંકું હોય ત્યાં નમવું કંઈ નીવડે એ ખરો અભિનય છે. પણ એવી જાતના દાખલા સિવાય બીજી બધી વેળાએ ઘણીજ છટાથી અને સંકોચ વિનાની સુંદર અદાથી નમન કિંવા નમસ્કાર થવા ઘટે.



૬

## સ્ટેજ ઉપરના અક્રિય (Actionless) એક્ટરો માટે અગત્યનું

ચાલતા પ્રવેશ માહેલા અક્રિય એક્ટરોને ત્યારે અમથા હિસા કે ખેરી રહેવાનું હોય ત્યારે તેમની અગસ્થિતિ કુદગતી રહે અને ન હાજતો દેખાવ થવા ન પામે તેટલા સારુ તેમણે બેઠે બેઠે પમને હીલવ હાલવ કર્યા ન કરવો અને હિસા ગહેતે નહેને પમને બિચક મૂક કર્યા ન કરવા વળી એથી તમારાખીનોનું પ્થાન બેચાવા પાગી, પ્રવેશ માહેના મક્રિય (on action) એક્ટરો અને તેમને જોતારા પ્રેક્ષકોની વચ્ચે નકતલકાગક લક્ષરેર બિમો થવા પામે છે જે અયોન્ય જ છે એવી વેળાએ અક્રિય અભિનેતાઓ જરૂર જ સાવધ (attention) રહે પણ તેઓ લક્ષ્યોર ન બને અને એવી વેળાએ અક્રિય અભિનેતાઓને માટે સ્વાસ્થ્ય (Repose) અને મમત્રુલા (Poise) ખાસ અગત્યના સમજાવાં ઘટે છે એ સમયે પણ તેમને એક્ટિંગ તો કરવાની જ છે પણ તે અક્રિયાત્મક (actionless) જ રહી કે દેખાઇને જ

૭

## ‘દેખાવ’થી દૂર રહેશો

રમમય (stagnant) ઉપર તમારી કાંઈ અંગત શક્તિ કે મુસાધનનો ‘દેખાવ’ ન કરશો તેમને ખપ જોટલા કામમાં લેના જશો તમારો પાક ધણો અને મુખ્ય હોય તો, ખાસ એની મંજાળ ગખરો હજી તો તમારે ત્રીજા અંક લગી છેકે તેની પગકાપ્ટા સુધી કામ લેવાનું છે અખર પ્રવેશો અને પરાકાષ્ટામય અમુંગો માટે શક્તિને અનામત ગખવાની ખાસ જરૂર રહે છે માટે સર્જનદારે જો ફેરફાર મોકુ આપ્યું

હોય તો વાહુપ્રનાદ ચનાતી વેળાએ પ્રત્યેક સમયે તેને બધું ને આખું ખપાવી ન નાખવું, અને ગાંઠે જીવનચક્રિતા (patkaly) ધણી સરખી હોય તો તેને નકામી હિનચાન અને વધુ પડતી ધન પઠાડમા વાપરી ન નાખવી

૮

## તમારી છટાને છતી ન પાડો

રગભૂમિ ઉપગના અભિનેતા પાસે વાહુછટા હોય છતાં તે છતી (હિવાડી) ન પડતી જોઈએ એકદર બોલવાની છટા બતાવી રહ્યો છે એવું પ્રેક્ષકોને લાગે ન થવું જોઈએ તેમને પાત્રના માનસનું અને પાત્રાત્માનું જ્ઞાન થવું ઘટે અને ન કે તે પાત્ર લેનાર એક્ટરની ચતુરાઈ અને છટાનું કાગલ જ્યાંય તમાશમીનોને એમ લાગે તરે કે આ અભિનેતા ચતુરાઈ તથા છટા બતાવી રહ્યો છે ત્યાં લગી એઓને એ પાત્ર જીવતું અને નૈસર્ગિક લાગવાનો ઝોઝો જ સહન હોય છે તમાશમીનો જો કે નાટકશાળામાં નાટક જ જોવા આવે છે નાટ્ય કળાથી મળતો આનંદ જ ભોમવવા આવે છે, છતાં તેઓ ત્યાં એક્ટરોને ભૂલી જઈ અમુક અમુક પ્રકારના જીનાત્માઓ લેજે તેમને ધડીભર માત્રી લેવા પ્રત્યે દોરનાય છે અને એ જાતના ભ્રમમાં જ તેઓને ચાલતા નાટક દરમિયાન જીવવા રહેવા ગમે છે એટલાજ માટે એક્ટરોએ ચોતાના બેલવાને લગતી કે ચોતાથી ચતી કાઢે પણ કિયાને લગતી ચતુરાઈ, છટા કે કળાને બાહર આણવી પગલું તેને છતી કિંવા ઉઘાડી ન પાડવી. એટલાજ સારુ તો એક્ટરની કળાને “કળાને છૂપાવનારી કળા” (art concealing art) લેજે મણી છે

૯

## અવાજ કેવો હોવો ઘટે

અભિનેતા પાસે તેની વાણી, કેવળ મોંઠા કે ખુસ્તો અવાજ

માગતી નથી. પરંતુ તે તેની પાસેથી માગે છે: ૧ સ્વરધ્વનન (Resonance) ૨ સ્પષ્ટ ઉચ્ચારણ ૩ સ્વર ક્રમ (Modulation) અને ૪ દીર્ઘ શ્વાસ (deep breath) પરંતુ, એ બધા એકવા કે સામઢાં પણ, એકટરને માટે ક્રમત વિનાનાં છે—જો બોલતા વાક્યો પાછળ અભિનેતાની મન શુદ્ધિ અને તેની હૃદય ભિમિ (feelings) ગ્રુપગ્રુપ કાર્યો ન કરતાં હોય તો.

૧૦

## એક્ટરની 'પહેલી રાત'

પ્રત્યેક નવા નાટકની 'પહેલી રાત' પ્રેક્ષકો માટે 'પહેલી રાત' હોય જ—પરંતુ તેમાં ભાગ લેનારા એક્ટરો માટે નહીં જ. એમને માટે તો એ 'પહેલી રાત' જલ્દી 'સાતમી રાત' કે 'સત્તરમી રાત' હોવી જોઈએ. સારાંશ, પહેલી રાતે એમની તૈયારી અને લાયકાત સત્તરમી રાતની આવડતનો ખ્યાલ આપતી હોવી ધટે.

૧૧

## ત્રણ મુખ્ય નિયમો

બેલમા પોતાનો પાઠ મુખ્ય હોય કે પછી ગૌણ હોય તેને (૧) આંતરિક વક્રાદરીથી, (૨) નાટકના પ્રકારને તથા તેના વાતાવરણને સંપૂર્ણ અનુકૂળ રહીને અને (૩) પોતાની જોડે પાત્ર ભજવતા એક્ટરો સાથેના સમ્બન્ધને સતત જાળવીને અભિનેતાએ ભજવવો ધટે; કારણ એકલુ યાને વ્યક્તિગત અભિનય અને બેગુ યાને સમૂહ અભિનય એ બેને રંગમંચ ઉપર કદી મે એકેકથી જુદાં પાડી શકાય તેમ નથી એઓ એક બીજાના સહાયક અને પૂરક છે.

૧૨

## વસ્ત્રપરિધાન તથા મુખસજ્જવટ શા માટે

શીખાઉ એક્ટરો આમજ સમજે છે કે વસ્ત્રપરિધાન (Costuming) અને મુખસજ્જવટ (Make up) અમે જે પાત્રો ભજવીએ છીએ તેની જાત બતાવી આપવા કાળે જ છે ના, તેઓ એકની ઓળખાણ આપવા અર્થે નથી ખરેખર તો તે, પાત્રોનું માનવ (હૃદય) અમાન આંશિક) સૂચવનારા છે. અને તથી તે નેવા સૂચક અને અનુકૂળ થવા પહેગવા બોધએ

પરંતુ એ વસ્ત્રપરિધાન અને મુખ સજ્જવટ સૂચક હોય-શોર-નોશર કરતા ન હોય, મેલે નહીં પણ ખારસી ખૂંસે પાડે તેવા વસ્ત્રપરિધાન તથા મુખસજ્જવટને લઈને મગસ અભિનય પણ નહીં ઓરવાઈ જવા પામે છે જેમ એક્ઝિગમા તેમ એમા પણ આકર્ષણને નામે અત્યોક્તિ (Exaggeration) ન આવે

૧૩

## ‘ક્રેકટર એક્ટર’ તે શું ? તેની લાયકાત

અંગ્રેજીમા જેને ‘ક્રેકટર એક્ટર’ કહે છે તેવા પાત્રાલેખનીય અભિનયકાર થવાની હોય ધણા ખગા ધધાદારી અભિનેતાઓના મનમા હોય છે જે એક્ટરને એવી મહત્વાકાંક્ષા હોય તેજે તે સારુ જે વસ્તુઓ ધરાવતી બોધએ ૧ કલ્પનાશીલતા (Imagination) અને ૨ નિરીક્ષણશક્તિ (Observation) આથી અભિનેતાએ જાતે જિંદગીમા જે બોધુ અને અનુભવ્યુ હોય તેને તે રમમય હિપર ઉતારી શકે છે

સામે પાત્રાલેખનીય અભિનયકાર તે જ જે જીવનનો તથા માનવ જગતનો ખાસ અભ્યાસી છે, અને જે જે પ્રકારના ચાગ્રિની તથા માનસની પોતાને જરૂર હોય છે તેને તેને જીવનમાથી મેળવી શકે છે અને પછી તેને પોતાના વ્યક્તિપ્રભાવના રંગ રપશે આપી નાટક તખ્તા ઉપરથી જાહેર કરે છે

વળી તે, સમાજમા અને સંસારમા જે જે કાંઈ ખાસ લાક્ષણિક કહેવાય તેવા માનવ-નમૂનાઓના દેખાવ, ચાગ્રિ, વિલક્ષણતા, દબાવેલા આદિને બારીકાઈથી અવનોદે છે, તેને પોતાના અંતરમા ભરી ગયે છે અને જનારે ધો ત્યારે તેને રંગભૂમિ ઉપર કામે લગાડવા માટે તે આગમજથી જ તૈયાર હોય છે

વળી પાત્રાલેખનીય અભિનયકાર થવા સારું તે જીવનમાં એકદર નાતે વધતો જાય છે. અભ્યાસરસિ વાળો માણસ હાલો જોઈએ જેમ તેને દુનિયાદારીનો અનુભવ વિવિધ તેમ તેનું વાચન પણ વિશાળ હોવું ધટે જુદી જુદી પ્રજાના ઓ પુરુષોના ખાસ લક્ષણ, તેમની વિચારસૃષ્ટિ, તેમનું માનસ, તેમની દગલ, તેમના રીત રિવાજ, તેમના પહેરવેશ, તેમના ખાનપાન, તેમના શોખ વિલાસ તેમના આચાર વિચાર, તેમની રિવેક પ્રજાણી અને શિષ્ટાચાર એ બધાથી તેને વાકેફગાર હોય છે તો તે, તે પ્રજાને લગતું કાંઈ પણ એક ચારિત્ર પાત્ર લખવામાં જાગરી કુતોહલ મેળવી શકે ॥

આવા અભ્યાસને લઈને, અમેરિકન અને યુરોપિયન અભિનેતાઓ જેટલાક ધણા સરસ પરદેશી ચારિત્ર પાત્રો જાણે તેઓ ત્યાંના ખરેખરા વતનીઓ હોય તેટલી તાદરશતાથી લખવી શકે છે દષ્ટાંત લેએ "Good Earth" નામના એક ખૂબજ પ્રખ્યાત ચિત્રપટમા તેના નાયક નાયિકા પોલ મૂની અને લુઇસેનર જે ચાઇનીઝ ભૂમિકાઓ સર્વોત્કૃષ્ટપણે

જાગવી શક્યા તે તેમના ચીન અને ચીના લોકોની પ્રકૃતિના પાકા યોગ તથા અભ્યાસને લાગે જ

વળી દુનિયાનો સર્વશ્રેષ્ઠ ફેરફાર એક્ટર એમિલ યેનિંગ્સ પણ પોતાનું કાંઈ પણ દેશી પરદેશી પાત્ર તે તે પ્રભને લગતા વિશાળ અભ્યાસ વિના જાળવવાને સાવ ના પાડતો હતો. દાખલા લેએ એક રશિયન વાર્તા ઉપરથી બનાવેલા ચિત્રપટમાં એને મુખ્ય પાત્ર લેવાને જનારે અગ્ગ કંચામાં આવી ત્યારે એણે પ્રથમ ના પાડી કે હું હમણાં એ પાત્ર જાળવીશ નહીં, જ મહિના પછી જાળવી શકીશ એમ એમિલને ખાતર એ ચિત્રપટનું કામ જ માત્ર પાછળ ગણવામાં આયું એ જ મહિનાની મુક્ત દગમિયાન એમિલ યેનિંગ્સે લખામ નવા અને જૂના રશિયન સાહિત્યને લગતા સેકેડે પ્રસ્તુતો અભ્યાસ કરવા માકરો અને ત્યાર પછી જ તેણે પેલું રશિયન પાત્ર હાથમાં લીધું અને તેમાં તેણે અત્યુત્ત હતો પ્રાપ્ત કરી

એક પાત્રલેખનીય અભિનયકારની મુખ્ય કસોટી આ કે તે ઝીણામાં ઝીણા અભિનય સફળતાપૂર્વક અને અસંગત રીતે કરી બતાવવામાં કુશળ બનેલો હોય છે ખીનું આ કે તેનો અભિનય રમત હોય પર સગળ અને રવાનાવિક લાગે છે વળી એ પોતાની વાણી તથા ક્રિયાને જોઈતી જગ્યાએ કલાવત ખચો (Parables) આપવામાં કામચ હોય છે ઉપરાંત તે રમણમિ ઉપર ખૂબજ સરળ અને મૈત્રેય વિનાનો દેખાવા પામે છે, છતાં ક્યાં ક્યાં સંયમપૂર્વક અભિનય (Restrained Acting) કરવા તે તે બરાબર સમજે છે

પાત્રલેખનીય એક્ટર કદી પણ અત્યેકિત (Over acting) કરતો નથી, પરંતુ જ્યારે એને પ્રખ્યાત બાવ દર્શવવાના હોય છે ત્યારે તે પોતાના અભિનયને જરૂર જોર બારવાળું બાને નિશ્ચિત

(Impheatic) બનાવશે અને જ્યારે જ્યારે કોઈ અતિ રમુજી પાઠ મેલ કે પ્રદર્શન (Pecce) દર્શિવાન ભજી મતાવનાનો દર્શો ત્યારે ત્યારે ત્યા તે, પોતાની કળાની પીછી નહીં પણ પીછો ફેરવી બનાવશે યાને કોઈ વાજખી દેખાતી અત્યોક્તિની દદ લગી જરૂર ચાલી જશે તે સિવાયના બાકીના બધા પ્રસંગોમા એ સમયાનુસારી જ રહેશે અને થશે તથા પોતાના પાત્ર પ્રકારને અને નાટકીય વાતાવરણને સવગિત ચિત્તદાઇથી વળગીને વફાદાર રહેશે

દેકમા કહેતા પાત્રાલેખનીય યાને ફેરફાર એકટર 'એક્ટ' ક્રમો દેખાતો નથી એ એવો અસામાન્ય પ્રકારનો અભિનેતા છે કે એ સ્ટેજ ઉપર પાઠ ભજવતો નથી પણ જીવન જીવે છે તે જીવતું પાત્ર બને છે, અને જો સૂત્રરૂપે કહીએ તો આ વાત તદ્દન સાચી છે કે જ્યારે પાત્ર જીવતું બને છે ત્યારે એક્ટિંગ મર્ગી જાય છે

૧૪

## ‘સ્ટેજ’પરના ધરડાઓ અને છાકટાઓ

આપણા અનેક અભિનતાઓ વૃદ્ધ પાત્ર ભજવતે અભિ વનુ પ્રમાણુ જાગવવાને ચૂકે છે વૃદ્ધાવસ્થાની પણ જુદી જુદી વય હોય છે અને વૃદ્ધોના પણ જુદા જુદા પ્રકાર હોય છે. દરેક ૬૦-૭૦ વર્ષનો ડોસો કમરમાથી વોકો વળીને ચાલતો નથી અને મૂંજતાજ સાદે બેાનતો નથી, કે મૂંજતી હિલચાલ કરતો નથી માટે ખેલ માહેલા વૃદ્ધ પાત્રની વય, તેની પ્રકૃતિ, તેનો પ્રકાર એ ત્રણનો પ્રથમથી બરાબર ખ્યાલ મેળવીને શિખાઉ અભિનેતાઓએ તે પાત્ર મોખ્યતાપૂર્વક અભિનયથી ભજવી બતાવવું પડે

વળી દારૂ પીધો હોય તેથી દારૂડિવાના ભાગ ભજવનાર પાત્રે રમમય ઉપર દરેક વેગાએ છાકટ અવસ્થા ધારણ કરી હેડકીઓ પાછળ

## પ્રકરણ ૨૦ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૧૫

### એક્ટિંગ એ કરકસરની કળા છે

એક્ટિંગ એવી ખાસ ખુશી પડતી અને 'દેખાવ કઠતી' ન કરતી કે જેથી તમારાખીનેને એનું સામે કે જાણે એક્ટરની એક્ટિંગ હવામાં કાંઈક આકારો બનવી રહી છે. એક્ટરોનું કાર્ય હાથપગની અછાડ પછાડ વડે હવામાં આકારો બનાવવાનું નથી, પણ કુદરતી જેવું સામે તેવો અભિનય કરીને પ્રેક્ષકોનાં હૈયાં હલમલાવવાનું છે. શિખાઉ અભિનેતાએ સમજવું જોઈએ કે રંગમંચ ઉપર લગાર મંદ બન્યા વિના પણ સરળ, સાચો, સગસ, આકર્ષક અભિનય કરી બતાવી શકાય છે. જોઈતો ભાવ બતાવવા પૂરતો પ્રમાણસર ઊર્મિ વેગ અભિનેતાને અંતરે હોય અને તેની બાહ્યની ક્રિયા પ્રેક્ષકોને ઘટતી સૂચકતા આપી રહે, એવી અને એટલી અભિનેતાની એક્ટિંગ હોય તો તે પૂરતી યદ્ય પડે એમ છે.

અને એક્ટિંગના સમ્બન્ધમાં એક બીજી વાત જાણવા જેવી છે તે આ કે અભિનય યાને એક્ટિંગની કળા એ ખરેખર તો કરકસર (Economy) ની કળા છે રંગમંચ ઉપર ક્યા અને ક્યારે ઊર્મિની કે અંગની પૂરી શક્તિ ખપાવી દેવી તથા તેથી ઉલટું ક્યાં અને ક્યારે અંયમ જાળવીને ઓછી શક્તિ વાવરવી એવી સમજદારી સાગ અભિનેતાને સહજ હોવી ઘટે જેમ પ્યાગની એક્ટિંગ કરતી વેળાએ કાઢ છેક જ પોચા પોચા અને ઢીલા ઢીલા યદ્ય જવાની ખાસ અગત્ય નથી તેમ ધિક્કારતો અભિનય કરતી વેળાએ હાથપગને ગગમગ



ઉછાળવાની પણ આવશ્યકતા નથી. હા, જ્યાં ફાટી નીકળતા પ્રખર પ્રચંડ ધિક્કાની એક્ટિંગ કરી જતાવવાની હોય ત્યાં અભિનેતાને પોતાની અભિનયમંપત્તિના સમ્બન્ધમાં ઉઠાઈ જનવાનો સંપૂર્ણ અધિકાર છે. પરંતુ તેવો તથા કોઈ પણ પ્રકારનો પરાકાષ્ટામય પ્રમંગ આવવા આગમજ તો અભિનેતાએ પોતાની તનમનની અને અવાજ ઊર્મિની મધળી શક્તિઓને બને એટલી ચંપલી રાખવી જોઈએ વ્યાખ્યાની શકે તેટલા માટે નવો શક્તિની કચ્છસર કરવાની છે. એ કચ્છસર કરી શકાય તેટલા સારુ તેણે મયમ કેળવવાનો છે

૧૬

## મુખચલિતતા (Mobility of face) ની અગત્યતા અને તે સાથે સમાયેલો એક જોખમ

મુખચેષ્ટાઓ તાદશ વાને આજઢ્ય થઈ શકે તેનો મુખ્ય આધાર ફેરળ અભિનેતાની અંગત સમજદારી પર જ નથી, અથવા જોઈતી લાગણીને અંતરમાં બગમર હિપજવવા ઉપર જ નથી, પણ તેના ચહેરાના અવયવોને પાગ્દ (Mercury) જેવી ચલિતતા (Mobility) ઉપર છે કુદરતે કેટલાક અભિનેતાઓને સરસ મુખચેષ્ટાઓ કરવા કાળે પહેલેથીજ ચહેરાના ચપ (Mobile) અવયવોની કીમતી બક્ષેશ ફેરવી હોય છે પરંતુ જેઓ પાસે એ ન હોય તેઓએ નિરાશ થવાની અગત્ય નથી સતત પ્રયત્ન અને પરિશ્રમ વડે, અરિસામાં જોઈ જોઈને ચહેરાની ચલિતતાને ખીલવી વધારી શકાય છે

પરંતુ આવી મુખચલિતતાને છેક જ વધારી મેલવામાં અને તેનો રગમંચ ઉપર વધુ પડતો અમલ કરવામાં એક જોખમ પણ ગહેલો છે, કારણ જો મુખચેષ્ટા કરતે સયમ ચૂકાય ને તેથી આતરજર્મિ

અને બાકી મુખચેષ્ટા પરસ્પર સમતુલા જાળવી ન શકે તો તેનું પરિણામ હિલકું જ આવવા પામે છે. સાચી મુખચેષ્ટા થવા બદલે ચહેરાની એ એક્ટિંગ ચહેરાને લાગી (Distortion) નાખવા જેટલી અત્યોક્તિ પર ચઢી જાય છે. પરિણામે ચહેરા ઉપરનો લાવ અમરકારક લાગવાને બદલે કાં તો ધૂણાકારી અને કાં તો હાસ્યપદ જની જવા પામે છે.

૧૭

## રંગમય એ કળાનું ધર છે: કુદરતનું નહીં

અભિનેતાએ પ્રત્યેક અભિનય વેળાએ ભૂમિને અંતરમાં આગમજથી હાજર રાખવી ધો છે. પણ તેનો વપરાસ સમજીને પ્રમાણસર કરવાનો છે. આથી જ તે, કુદરતના અને કળાના પાસાને સમનોત્તર રાખી શકશે. રંગમય ઉપર કુદરતે જાણે કળાની પૂર્ણભૂમિકા જેમ જની નહેવાનું છે. રંગમય એ કળાનું ધર છે અને ત્યાં કુદરતને ધગધણી થઈ બેસવાનો હક નથી. આપણે નાટક તખ્તા ઉપર કુદરતી થવાને માટે જતા નથી-કુદરતી જેવા લાગવાને માટે જઈએ છીએ. રંગમય ઉપર આપણા દેખાવમાં, આપણા હાવભાવમાં, આપણી વાણી તથા વાતચીતમાં, આપણી હિલચાલ તથા વર્તનમાં કુદરતની છાયા પડે તો બમ છે. જગતના મહાન નાટ્યકાર ગ્રેકસપીઅરે અભિનેતાઓને ફોકટ શિખામણ નથી આપી કે “Hold the mirror up to Nature”

૧૮

## પોતાનો પાઠ અને આખો ખેલ

નવજા, કાચા, સાધારણ અભિનેતાઓ પોતાને પોતાના પાઠ વચ્ચે જ ઘેરી રાખે છે, પરંતુ સર્વ અને સમજદાર એક્ટરો એ ઉપરાંત, પોતાને આખા ખેલ વચ્ચે મૂકી દે છે તેઓ કેવળ પોતાના જ

પાત્રની રજૂઆતને નહીં પણ આખા ખેતની રજૂઆતને 'પરસ્પેક્ટિવ' (Perspectively) પ્રકારે જ્યે છે, એટલું જ નહીં પણ 'રિફર્મ' દરમિયાન, આગળથી તે અંત સગી, પ્રવેશ પાછળ પ્રવેશમાં પોતાના તેમજ પોતાની સાથે જમમ હિપર એક્ટિંગ કરતા પાત્રોના 'સ્થાન' હવનચયન અને 'ઓળખન (Crossing)' ને પહેલેથી જ બગાડ નોધી લીધે છે તથા જાણી લઈ તેને યાદ રાખે છે, અને પછી નાટકની પહેલી રાત્રે અને મધ્ય રાત્રે તેના પર અમલી કાણુ ધમતી બતાવે છે

૧૯

## પેલું ગંદુ અભિમાન

આખો ખેલ મારા આધારે ચાલે છે-નાટક મારી એક્ટિંગ વડે ટકી રહ્યું છે એવા મદા અભિમાનથી એક સત્યો મનસ અભિનયકાર પોતાને સો ગાંઠો જોડેલો દૂર રાખે છે નાટક વિષે એ પોતાને વર્તુલ (Circle) માહેલા મધ્યમિ-દુ જોવા નહીં પણ એક આખા ચિત્રમયોજન (Composition of a picture) માહેલી એક મયોગી (મેકાનિકારી) વસ્તુ લેખે ગણે છે. દૂકમા, અંગ્રેજીમા જેને team work કહે છે તેવા મમૂકાપની એને બારે કદર હોય છે, તેની મહત્વતા અને તેનું મૂલ્ય એ પૂરેપૂરું સમજે છે અને તેજ પ્રમાણે જાતે રમજૂને ઉપર વર્તે છે

૨૦

## સીધું સંબોધન અને નજર

મંવાદ વેગાએ સામેના પાત્રને સીધે સીધુ સંબોધીને જ બોલવાનું હોય ત્યારે તમારી દષ્ટિ તેના બહુજ રાખજો તે વેગાએ નજર આમથી તેમ ફેરવશો નહીં

૨૧

સ્ટેજ ઉપર એક્ટર લેખેનું જાન રાખવું કે ન રાખવું

આ પુસ્તકમાં અભિનેતાં વર્ગને વારંવાર એવી સૂચના અપાઈ છે કે તેણે પાત્રમય થઈ જવું 'અત્યારે હું રંગભૂમિ ઉપર છું અને લોકો મમક્ષ વેશ ભજવી રહ્યો છું' એવા સ્વભાવમાથી પોતાને બાહ્યે કાઢવો. વગેરે

અલખતા કુદગતી લાગે એવી એક્ટિંગ માટે પોતાના પાત્ર સાથે તદ્દરૂપ થઈ જવું એની ખાસ અગત્ય છે એક્ટર અને એક્ટ્રેસે એમ કરવાને જરૂર મળવું. 'પરંતુ પાત્ર માથેની તદ્દરૂપતાનો અને વેશ ભજવનાના ખ્યાલમાથી બાહેંગ નીકળવાનો અર્થ એવો નથી થતો કે રંગમય ઉપર અભિનેતાએ પોતાને લગતું જાન-હું એક્ટર [ ] એવું એક્ટર લેખેનું જાન સંપૂર્ણપણે ગુમાવી એમવું.

અને રંગભૂમિ ઉપરના સરસમાં સરસે અભિનયકારને પાત્ર જોડે તદ્દરૂપતા અનુભવવા છતાં કોઈકે તો એવું જાન રહે છે કે અત્યારે હું સ્ટેજ પર છું અને પાંડ ભજવી રહ્યો છું પ્રેક્ષકોને એમ જ લાગે કે અત્યારે આ એક્ટર એક્ટિંગ નથી કરતો પણ જાણી જવન છતી રહ્યો છે તોય તે અભિનેતામાથી એકટક લેખેનું જાન સંપૂર્ણપણે ચાલી ગયેલું હોતું નથી.

અને એ સ્વભાવ સંપૂર્ણપણે ચાલી જાય એ હીક પણ નથી એમ થાય તો સ્ટેજ ઉપર સ્વાભાવિકતાને જાહેર કોઈ અમુક ઘડીએ આકૃત જ આવીને ઉભી રહે. રંગભૂમિ ઉપર કોઈ એવા જૂજ પણ ખરેખર જાનેવા દાખલા નોંધાયા છે કે કોઈ કોઈ અભિનેતાઓ પોતાના પાત્ર સાથે એવા તદ્દરૂપ જની ગયા કે પોતાનું જાન સદતર ભૂલી ગયા અને ખૂનીનો પાંડ ભજવતે ખરેખર ખૂન કરવા જોઈતી દૃષ્ટિ પણ ગયા

હતા કે જેવી આકૃતકાંક સ્થિતિમાંથી તેમને ખીજાઓએ વચ્ચે પડીને બચાવી લીધા હતા.

સાધારણે એકટરો સ્ટેજ ઉપર એકટર લેખેનું જ્ઞાન મંપૂર્ણપણે જોષ જોમતા નથી; પરંતુ કાંઈ કાંઈ અભિનેતાઓ અમુક અમુક પ્રમણે કાંઈ કાંઈ વાર આવી સ્થિતિમાં ખરેખર મૂકાઈ જાય છે. એ સમય તે એકટર માટે બેધારી તલવાર જેવો છે. ત્યાં તેને માટે એકદમ કુદરતી હોવા ચવાની તક પશુ છે—સાથે સાથે ભય પશુ છે. ધારો કે પતિના મૃત્યુ ઉપર ભારે વિલાપ કરતી પત્નીનું પાત્ર ભજવનાર એકટ્રેસ, પાત્ર સાથની તદ્દપતા અનુભવતા સ્ટેજજ્ઞાન કિંવા એકટ્રેસ લેખેનું સ્વજ્ઞાન સાચુ ગુમાવી બેસે તો બનવાબોગ છે કે એ તેના તર્ફન ખરેખરા આક્રંદ યાને વિલાપ વચ્ચે, જ્યાં એને કાંઈ જોશી બતાવવાનું હોય ત્યાં જ અને ત્યારે જ જો એની જીભ ટાળે જઈ ઝોટ અને એનાથી શબ્દોવચ્ચાં થઈ શકે જ નહીં તો એ એકટ્રેસની સ્થિતિ કેવી થઈ પડે.

માટે, પાત્ર સાથે તદ્દપતા સાધતે અભિનયકારે એવાશક પાત્રમય થઈ જવું—હું એકટર છું એ જ્ઞાનમાંથી માહેર નીકળવું, પશુ તે અમુક પ્રમાણુ જળવીને જ. સાધારણે, આપણા એકટરો ૬૦ ટકા સ્ટેજજ્ઞાની ગમે છે. અને ૧૦ ટકા જ પાત્રમય બની શકે છે એથી ઉપર જો આપણા એકટરો ૬૦ ટકા પાત્રમય બની જાય અને ૧૦ ટકા જેટલું સ્ટેજજ્ઞાન ફાજલ ગણે તો બસ છે.

૨૨

## આ બે વાત ભૂલરો નહીં

પ્રવેશમાં દાખલ થવા પહેલાં તમારી પાસે બે વસ્તુ આગમજથીજ રાખી મેવજો તમાગ બનમાં પાત્ર સંકલ્પ વિચાર અને હસ્તમાં અથવા જેબમાં જે ચીજો (Hand props) રાખીને દાખલ થવું

હોય તે-જેવી કે રેલિગ્રામ, કાગળ, વર્નમાનપત્ર, 'પર્મ', પિરતોલ, વગેરે

૨૩

## પેસી છાલકી હોશિયારી

નાટકકારે તમાગ મોઢામા જે પાત્રગણી મૂકી હોય તે ઉપરાંત તમારી પોતાની તરફથી વધારાનું એક વાક્ય કે એક શબ્દ પણ હોઈ બાહેર કાઢવાની છાલકી હોશિયારી દાખવશો નહીં પછી તે ગમે એવું ચાલાક, બધમેરતુ, સમયોચિત્ત કે અનુકૂળ હેય તો ચે શું !

૨૪

## તમારાજ હાથ વડે તમારી અગત્યિયતિને ઢાંકશો નહીં

રગમચ ઉપરની જે વસ્તુને અડવાની કે ધરવાની હોય તેની પાસે આવેના હસ્તને જ કામે લગાડશો. ઉઠેનો બીજો હાથ વાપરશો નહીં, નહીંતર તમારી પોતાની અગત્યિયતિ (Pose) ને પોતાના જ દાંયે ઢાંકી નાખવા જેવું તમે કરી બતાવશો.

૨૫

## 'નજીવું' પાત્ર અને નફકરાઈનો દુર્ગુણ

સારા ચે ખેલની મુદર સમતુલા (Balance) ને ખોરી નાખવી હોય તો જ મૌલ્ય યાને 'નજીવું' કહેવાતું પાત્ર ભજવતે નફકર છ ધાગ્યું કરજો. અર્થાત્ત ગમે એવા 'નજીવું' નાના પાત્રના લક્ષણ પ્રકારને પણ વફાદાર રહી દિલથી એક્ટિંગ કરજો. પાત્ર મિનિટના પાઠને પણ એકટર લેખેની તમારી શક્તિ બતાવી આપના માટે પૂરતો સમજશો. બે પડીતો એકાદો નાનો સરખો પણ અભિનય બે સપૂર્ણપણે સરસ રીતે થવા પામે છે તો તમારાશ્રમીનો તેની નોંધ લઈ રહે છે અને તેને પણ વખાણી જાય છે. આજ કારણને લઈને વિલાંવતના બધા બધા નામાગિત

એકટરો પણ કોઈ કોઈ વાર પોતે નાનુ પાત્ર પોતે ફટલી સગસ રીતે  
રી ગતાવે છે એ દાખવવા ખાતર જાણી ભેંધ નોકર કે બટલ  
વગેરે ગોણુ ગણાતી નાની નાની ભૂમિકાઓ ભજવવામાં આનંદ તથા  
ગર્વ લીએ છે

૨૬

## ‘સ્ટેજ’ ઉપર બારણું ખોલવા વિષે

કોઈ પણ પ્રવેશને લગતી તમારી પ્રત્યેક આવનજવન અને  
ઝોળગન (Oisshanghs) યથાયોગ્ય અને સ્વાભાવિક ગમ્ભીરે દાખલા  
લેખે કમાડ ખોલવું હોય તો ત્યાં જઈ પહોંચતા માથેજ તેના હાથ  
કે કુચકા ઉપર તમારો હસ્ત સહેજે અને સહેલાઈથી જઈ પડવો  
ભેંધએ-તમે તેને શાંતતા હોવો અથવા લક્ષ્યપૂર્વક સ્પર્શતા હોવો  
તેવું તમાશખીનોને લાગવું કે દેખાવું ન ભેંધએ.

વળી જ્યાં બાગણુ અક્ષાણીને ચાલ્યા જવાનું ન હોય ત્યાં બારણું  
મોટા અવાજ સાથે તમારી પાછળ બે મધ થવા પામે તો તમારો  
અભિનય મોટો નીવડવા પામશે

ઉપરાંત કમાડ બદરથી ઉઘડે છે કે બાહરથી ખુલે છે તે પણ  
આગમજથી બરાબર જાણી લેશો, નહીંતો બારણું ખોલવા માટે હાથો  
ફેરવા છતાં બે બાગણુ ખુલશે નહીં તો જબગડે થવા પામશે અને  
તમાશખીનો તમારી એ ભૂલ માટે હસવા મડશે

૨૭

## પાઠ મોઢે રાખવા માટે આપ આધારે રહેશો

ત્રવાદ વેળાએ ‘ગ્રામ્પટ’ યાને તમાગ મોઢા ખોલ આપનાર  
ધક્કીતા શબ્દો ઉપર અથવા મામેના પાત્રથી બોલાઈ ગેલા છેલા

શબ્દો (Cues) ઉપર તમારી યાદદાસ્તને ટાંગશો નહીં તમારા પાદ તમને પહેલા શબ્દથી તે છેલ્લા શબ્દ સુધીનો પૂરેપૂરો અને વાક્યે વાક્યમા ખગખગ ચાલ હોવો જોઈએ એ માટે પ્રેમ્પટર કે સામેવાળુ પાત્ર તમને મદદકર્તા થઈ પડે તેના કગતા તમે પ્રેમ્પટરને તથા સામેવાળાને મગવડકર્તા થઈ પડો એ વિશેષ ધ્યાન આપવું છે. હા, સામેના પાત્રથી બોલાતા છેલ્લા શબ્દોને જાણીને, યાદ રાખીને, તમારે તરતજ પકડી લેવા જોઈએ છે એ વાત ખરી, પરંતુ તે પછી આગળ પોતે શું બોલવું તે માટે તો તમારે સ્વાવધથી એટલે પોતાના આધારે જ જાણ રહેવું પડે.

૨૮

### લાંબા વાક્યોનું બોલાવું અને અવાજ

લાંબા બોલાતા વાક્યને છેડે સાદને ધીમે કે દીસે બનાવશો નહીં પ્રેક્ષકો અધી કચવાશે તેઓ તમારા બોલવાના અર્થને પકડી શકશે નહીં; વળી કદાચ તમારી એ અસર સામેના પાત્રને જઈ લીધી તે પણ પોતાના બોલવાનો આરંભ નબળા, ધીમા, દીસા અવાજથી કરવા માટે એવો પણ સંભવ સ્થિતિ થવા પામશે

૨૯

### “દુખાવ” કરશો નહીં

પાત્રચારિત્ર પ્રમાણેની તમારી જે ધૂન (Mood) હોય તેને, રંગમચ ઉપરથી બેલાસક બાહેર પાડવો પણ તેનો ‘દુખાવ’ વાને Exhibition નહીં કરશો તેમ કરવાથી અત્યોક્તિમય અભિનય વાને ‘Over-acting’ થવા પામશે.



૩૦

## નાટ્ય લેખકે જણાવેલી સૂચીઓ પ્રમાણે વર્તવાની જરૂરિયાત

મારૂં ગાખરો કે રંગમચ ઉપરની કામ પણ હિલચાલ કે સ્પર્શ બાદિ, વિના કારણ થતા નથી. રંગમચ ઉપર ચતી “કારણ વિનાની વાતો” ના પણ કાગળ હોય છે બાટલા માટે પ્રવેશ માહેવા ટેબલ, કપાટ કે અન્ય ગત્ય ગચીલાને વિના કારણે અડશે નહીં, ખુરશી, સોફા કે સુખાસન પર પ્રયોજન વિના બેસશે કે લેટશે નહીં બેસવા તથા અડવાનું બેખાલપણે થાય છે એવું તમારાશીનોને જતાવવું હોય તો તે પ્રમાણે તેને તમારા મનથી કારણ ભેજે ગણીને તેમ કરજો, પણ તમે જાતે તે પણ બેખાલ રહેશો નહીં.

વળી ખુરશી પર બેઠા હો તો તમાગ ફાટામા આવે ત્યારે ત્યાથી ઉઠીને ખીજી ખુરશી આગળ હલા રહેવું કે કોઈ ટેબલ પાસે જઈ તેને અદેલીને હલા રહેવું એવું ન થવું જોઈએ એ બધું તેની યોગ્ય ધડીએજ થવું જોઈએ. નાટ્યકારે કૌંસમા જ્યાં જ્યાં એવી નાટ્ય સૂચીઓ આપી હોય ત્યાં ત્યાં, તથા દિગ્દર્શકે (Director) શીખવ્યું હોય ત્યાં ત્યાં જ એમ કરવું, નહીંતર તમે કંઠગો દેખાવ કરશો અને તે સાથે, પ્રવેશમા તમારી જોડે કામ કરતા ખીજા એક્ટરોને પણ તેમની હિલચાલ કે આવન જાવન વિષે ગૂંચવી મારશો.

## પ્રકરણ ૨૧ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૩૧

### અભિનય અને રમૂજ

રમૂજ પાત્ર ભજવતી વેળાએ રમૂજ બનવા ખાતર અભિનય નહીં કરે. અભિનય કરી બતાવવા ખાતર રમૂજ થશે. ધૂમ દસાવે એવા 'ફાર્સ' વેળાએ પણ એટલું અવશ્ય સ્થાન ગણશે. વાદ ગાઓ, તમે સૌથી પહેલા 'એક્ટર' હો અને પછી 'રમૂજ માણસ' હો.

૩૨

### નવી ઢબની એક્ટિંગને પ્રથમ 'રિહર્સલ' માં અજમાયશ આપશે

આવતા એક દરમિયાન, પાંડ ભજવતે અભિનયને સમજતો ફાઇનવાળ પ્રકાર કે નવી સુઝેલી ઢબ કે રીતને ત્યાં ત્યાં એકાએક અમલમાં મેલશે નહીં તેમ કરવા પહેલા તેને પૂર્વ પ્રયોગ (રિહર્સલ) દરમિયાન અજમાવી જોશે અને કીક સામે-અનુકૂળ જણાય તોજ તેને નાટક તખ્તા ઉપર કામે લેશે.

૩૩

### મનમાં કાગળ વાંચતી વેળાએ એક્ટરે રાખવી જોઈતી સંભાળ

૧ ગમત્ય ઉપર મનમાં કાગળ વાંચવાનો હોય તો જોટલા વાક્યોનો એ કાગળ મંજવી સજ્જો હોય તેનો શુભાર રાખીને તે પ્રમાણે કાગળ

વાંચવા નેટલો સમય રોકવો અલગતાં, એ વેળાએ કાગળ મનમાં વાંચવાનો હોય તેના પર ખરેખર તો કશું લખેલું જ હોતું નથી. પરંતુ તમાશખીને તો એવું લાગવું જોઈએ જ કે તમે કાંઈ ખરેખર લખેલું જ વાંચી રહ્યા છો અને તે પણ વળી તમે પૂરું અને ખરાખર વાંચી ગયા છો. તમાશખીનો સમજી રહ્યો છે કે આ કાગળ કેણે લખ્યો હશે, એમાં શું લખ્યું હશે અને એ કાગળનું લખાણ કાંઈક લાગુ છે કે દૂરું. તો પછી કેટલાક એક્ટરો, લખેલો કાગળ પણ જાણે એક 'રેસિમામ' હોય તેમ તેના પર એકાદી નજર ફેંકીને તે જાણે આખો આખો વંચાઈ ગયો હોય એવું જોઈું એક્ટિંગ જ્યારે કરે છે ત્યારે ત્યાં સ્વભાવિકતા અને નૈસર્ગિકતા સચવાતા નથી. તે વેળાએ સમજદાર તમાશખીનો જરૂર ધીમી ટીકા કરતા મેલગાય છે "હ્યો, એટલી વારમાં તો કાગળ આખો વંચાઈ ગયો !"

તાજેતરમાં એક મુંદર દેશી ચિત્રપટ મારા જોવામાં આવ્યું. તેમાં એક રાજકન્યા જે જાને જારે કાબરોશખી છે તેના હાથમાં એક કુરાળ કવિએ લખેલી કવિતાનો કાગળ મૂક્યો આગ્યો. શું ધારો છો ? 'કાબરોશખી' રાજ કન્યાએ તે કાગળને હાથમાં ધીસો-તેના ૫૦ માત્ર એક નજર (એક જ દ્રષ્ટિપાત) નાખીને કાગળ જટ તેના આપનારને પાછો ધરી દીધો ને બોલી "વાહ ! કયેસી મીઠી કવિતા !" અજબ ! એક પણ માત્રમાજ આખી કવિતા કેમ વંચાઈ જતી હશે ?

માટે શીખાઉ એક્ટરે કાગળમાં જણાવવા ધારેલી વાત કે વિગતનો અંદાજ સમજીને તે પ્રમાણે આખો કાગળ વાંચવા પૂરતો વખત જરૂર લેવો. અર્થાત જે કાગળ વાચતા નક્કી બે ત્રણ મિનિટ લાગ્યા વિના રહે નહીં તેને એકાદ બે સેકન્ડમાં મનથી વાંચી દેખાડવો એ દેખીતું અકુદરતી છે-ખરેખર ખોટો અભિનય છે.

૩૪

‘મરી ગયા’ પછી ‘ઓડિયન્સ’ ની ‘વન્સમોર’ ને ખાતર  
પાછા જીવતા થશે નહીં

નાટ્યકારની કમસમજને લીધે, તમારે નસીબે ગાયન ગાઇ રહ્યા  
બાદ એર પીને જીવનનો અંત લાવનારું લખાણ હોય તો એક વાર  
‘મરી’ ગયા પછી, પ્રેક્ષકોની વન્સમોરને ખાતર મરી જતા એ પાછા  
જીવતા થશે નહીં. પ્રથમ તો એ પીવા આગમજ પાત્રને ગાયન ગાતું  
બતાવવું અકુદરતી અને અયોગ્ય છે. તેમાં વળી તે ગાયન પૂરું થતાં  
એક્ટર કે એક્ટ્રેસ એર પી જમીન ઉપર પડી જઇ મરી જાય ત્યાર  
બાદ ‘વન્સમોર’ ને વચ થઇ, પાછું તે પાત્ર જમીન ઉપરથી ઊઠી ઊઠું  
થઇ ગાવા મંડે અને વળી પાછું એર પી મરી જાય એ દેખીતું  
અસ્વાભાવિક તેમજ હાસ્યાર્પદ લાગે છે. આવાં બેભુકોતક એ દેશી નાટક  
તપ્તા પર સગી આંખે દીઠાં છે. માટે આ સલાહ ખાસ અપાય છે.

૩૫

જો અસાધારણ પ્રકારના એક્ટર થવાની હોંસ હોય તો

તમારી પોતાની પ્રકૃતિ (Nature) ને અંશત રીતે કાંચે તેવું  
કાંઈ પાત્ર તમને બંધબેસતું થઇ પડી તેમાં તમે અસાધારણ વિજય  
પ્રાપ્ત કરવા પામ્યા હો તો તમે હવે ધણા સારા અસાધારણ લાયક  
એક્ટર થઇ ગયા છો એમ પોતાને માની બેમરો નહીં. જ્યારે તમે  
તમને બધ નહીં બેસે એવા ગમે તે પ્રકારના પાત્રોને સફળતા પૂર્વક  
બાજવી બતાવવા જેવી સર્વાવલંબી હાથકાતને પહોંચી શકો ત્યારે જ  
તમે અસાધારણ યોગ્યતા ધરાવનાર એક્ટર ગણાઇ શકો.

પાદ રાખોઃ જ્યારે તમે પોતાને બંધબેસતું એકાદું પાત્ર સમ પ્રકારે ભજવો છો ત્યારે તમે કેવળ તમારી જ અમુક પ્રકૃતિ છે તેનેજ વ્યક્ત કરો છો. પરંતુ, જ્યારે તમે બધી જાતના પાત્રો મરમ રીતે ભજવો છો ત્યારે તમે ત્યાં ખુદ અભિનય કળાને જાહેર કરો છો. માટે અપાત્ર શ્રમ જીઠાવી એકથી અનેક જાતના પાત્રો ભજવવા જોઈતા તમે પોતે પોતાને લાયક બનાવો. પાશ્ચાત્ય જગતના મદાન અભિનયકાર મરહુમી અર્વિંગે પોતાના નાટ્ય જીવનનાં પહેલા જ ત્રણ વર્ષો દરમિયાન વિધ વિધ પ્રકારની કાંઈ નહીં વો સો ઉપર જૂથિકાઓ (Parts) ભજવી જતાવી હતી.

૩૬

‘ઓવર એક્ટિંગ’ થવાનું કારણ અને તેનો ઉપાય

પ્રત્યેક અભિનય પાછળ પાત્રાનુકૂળ ઊર્મિવેગ કાર્ય કરતો હોવો જોઈએ, સંભાળ એ રાખવી જોઈએ કે આ ઊર્મિવેગ તમને ફારવે-તમને ઘસડી ન લઇ જાય. જ્યારે આ ઊર્મિવેગ પોતાનું મિશન ગુમાવી દઇ અભિનયકારને પરાણે ઘસડી લઇ જાય છે ત્યારે અત્યોક્તિમય અભિનય (Over-acting) ઉપરિચિત થવા પામે છે એટલા માટે અભિનય કરતી વેળા અભિનેતાએ જેવડો જ્ઞાન ધરાવતા થવું એક ઊર્મિજ્ઞાન; બીજું યુદ્ધિજ્ઞાન. ઊર્મિ અભિનયને સુગતિ આપશે-યુદ્ધિ અભિનયને મંચમમા રાખશે.

સારાશ નાટક તખ્તાની ચિત્રપાટી ઉપર પાત્રાલેખનનાં ચિત્રો ચીતરવામાં અભિનયકારના રંગરૂપી હૃદયવેગ સાથે રેખાદર્શી યુદ્ધિબળની એકમરખી આવશ્યકતા રહે છે.

૩૭

એફ્ટર થવા કાઝેના કેટલાક જરૂરી ગુણ લક્ષણ

અભિનયકાર થવા માટેના ૧૧ ગુણ લક્ષણ:-

૧-અવલોકન ૨-અભ્યાસ ૩-હિયોગ ૪-અકિત પ્રભાવ ૫-ચામત્સ્ય  
૬-ખંત ૭-ધીગજ ૮-શુદ્ધિ ૯-ઉત્સાહ ૧૦-કાર્ય પ્રિયતા ૧૧-કળાઆદર

૩૮

જાંઘમાં ધોરવાનો બનાવટી અવાજ કેમ કાઢવો

ઝેજ ઉપર પ્રમંજે એફ્ટરને ધોરવાનો સાદ કાઢવાની અગત્ય પડે છે. એ પણ શુક્તિથી થઈ શકે છે.

જો ધ દરમિયાન અમામાન્ય પ્રકારનો શ્વાસોચ્છવાસ ચાલી રહે એવું નામ ધોરવું. જ્યારે દમ કાઢતી વેળાએ દવાનો પ્રવાહ મુખ બાજી બાહ્યે જતો પસાર થાય છે ત્યારે પોચું ટાળવું (Soft palate) અને પગ્જીલ (Uvula) મા ફૂંજરી માને આદોસન થવા પામે છે. તેને લઈને ધોરવાનો અવાજ પ્રકટે છે. નિંદા સમયે આખું ડાચું અને મુખની અંદરના ભાગો દીવાલમાં આવવાને ક્ષીધે સાધારણે ધોરવું ઉપરિચિત થાય છે

એટલે, જો રંગમચ્છ ઉપર ધોરવાનો પ્રયોગ કરી દેખડાવવો હોય તો એફ્ટર જેમ એને સચ્ચતા અપાઈ હોય તેમ પધારીમા કે મુખાસન (Embry chair) ઉપર

૧-આખા શરીરને ઢીલું ઢચ બનાવી ચતુ સ્તુ

૨-હોઠ લગાડ લગડેલા ફાડેલા ખુલ્લા ગખવા

૩-પગ્જીલને, પોચાં ટાળવાને અને ડાચાને ઢીલા બનાવવા

૪-અને દમ એની રીતે અંદર બાહર લેવો કે જેથી હવાનો પ્રવાહ પરજીભને તથા પોચા ટાળવાને બટકાપને ધોગવાના જેવો અવાજ નીકળી શકે

૫-ખ કાગ કે ઘ કાગ જેવો અવાજ કાઢતે સાથે માથે એક દમ અંદર લેવો અને બીજો દમ બાહર કાઢવો

આ યુક્તિ વાચી કાપએ એમ ન સમજવું કે ધોગવા માટે એજ એક રીત ચાલી શકે જેઓ પોતાની કાપ અન્ય રીત પ્રમાણે ધોરવાના જેવો અવાજ કાઢી શકે તેઓએ તેવીજ રીત વાપરવી ઉપમા નિયમો એ કામમાં તેઓને મદદ આપી શકશે.

૩૯

## સાત લાયકાત

નાટક મંડળીમાં જોડાવા માટેની ઉમેદવારની લાયકાતો:-

૧-સુખારોગ્ય (તનદોરરની) ૨-ઠીક ઠીક કેળવણી (જિંવી કેળવણી લીધી હોય તો ધણુજ મગસ) ૩-શુદ્ધિ આચર્ય ૪-પુણ્યમા સ્વભાવ ૫ સ્મરો અનાજ ૬-સારી યાદશક્તિશક્તિ અને ૭-કળા ગોળી પ્રકૃતિ

૪૦

## નાટ્ય-લેખકે વિચારેલા પાત્ર-મકાર પ્રમાણેનું પાત્ર લખવી બતાવો

અભિનયકારે પડે જે પાત્ર લીધું હોય તે પાત્રને લગતા નાટ્ય સંબંધતા આકલન (Conception) પ્રમાણેનું જ પાત્રલેખન ગમત્ય ઉપર ૨૦૮ કરવું જોઈએ છે

દૃષ્ટાંત લેજે આપણે કંજૂસ યાને કૃપણનું પાત્રચારિત્ર લખએ; પરંતુ ગેમારમાં અને સમાજમાં કંજૂસો તો તરેહ તરેહના હોય છે. એક કંજૂસ ખીજા કંજૂસથી જુદો પડે છે. માટે, અમુક નાટક માંહેલો જે જાતનો કંજૂસ નાટ્યલેખકે આકલેલો હોય તેજ જાતનો કંજૂસ અભિનયકારે રંગમચ ઉપરથી પ્રેક્ષકોને દેખાડી આપવો જોઈએ છે. પોતાના મનનો કંજૂસ તેનાથી બતાવી શકાય નહીં. એનાથી પોતાના પરિચય કે અનુભવમાં આવેલો કૃપણ લજવી બતાવાય નહીં.

યાદ રાખવું, સર્વે નાટ્ય પ્રેક્ષકો કંજૂસ વ્યક્તિઓને બગબગ જાણે છે, પરંતુ અમુક નાટક માંહેલો કંજૂસ તેમને માટે એક નવીજ વસ્તુ છે અને તેનેજ એક્ટર પોતાની અંદરથી-નાટ્યકારે જેવો ધારેલો છે તેવોજ કાઢી બતાવવાનો હોય છે. આટલા માટે પ્રત્યેક પાત્ર ચારિત્રનો ખાસ પ્રકાર કેવો છે તે, એક્ટરોએ નાટ્યલેખક પાસેથી અથવા ડાયરેક્ટર પાસેથી કે પૂર્વ પ્રયોગ શિક્ષક પાસેથી આગમજથી પૂછીને બરાબર જાણી લેવું.

૪૨

## એક્ટિંગના ત્રણ ખાસ ગુણ

અભિનયકળાના ૩ મૂળભૂત ગુણો આ રહ્યા:—

૧ સત્યતા ૨ પ્રમાણતા ૩ સમાનતા

સત્યતા-પાત્રનું માનસ (Psychology) યથારિથન ખડું કરી શકે છે.

પ્રમાણતા-એક્ટિંગને મર્યાદામાં રાખી શકે છે.

સમાનતા-પાત્રલેખન (Characterization) ને નૈસર્ગિક એવી સુંદર અસર લાવી આપે છે.



૪૨

એક્ટરોએ ઊર્મિઓ (Emotions) જાતે ભોગવવાની  
હોય તેવા માત્ર દેખાવ કરવાનો છે

અભિનેતાને રંગમંચ ઉપર આવું કે તેણે હોવાનું હોય નથી  
પરંતુ આવું કે તેણે દેખાવાનું હોય છે. એને અચિત્તજ રહેજી ઉપર  
માત્ર પ્રમાણે અને પ્રમગ પ્રમાણે ઊર્મિલ યાને લાગણીદાર બનવાનું  
છે, પણ એક કળાકાર સેને એ કાંઈ રહેજી ઉપર ઊર્મિઓ (Emotions)  
ભોગવવા અર્થે જતો નથી-ઊર્મિઓ ભોગવું છું એવો કામ આપવા  
અર્થે તે રંગમંચ ઉપર હાજર થાય છે માગસ એને તો એટલી  
દૃઢ લગીનું કુદરતી ઊર્મિલ બનવાનું રહ્યું કે જોયો એ પોતે પોતાનું  
એક્ટર લેખેનું કળાજ્ઞાન સંપૂર્ણપણે ગૂમાવી બેસે નહીં  
દ્રુકમા એક્ટરને રંગમંચ-જગતના અત્યુક પ્રમદ પ્રમાણે વર્તવાનું છે,  
માટે કાંઈ પણ વેળાએ એ જમે તેવો કુદરતી ઊર્મિલ બની જવા છતાં  
પોતાના કળા જ્ઞાનને તેની અંદર રૂપાવી દઈ શકે નહીં જેમ કુદરતી  
ઓપ વિનાનું કળાચારુરં છવ વિનાનું બોણુ થઈ પડે છે તેમ  
કળાચારુરં વિનાનો કુદરતી આવેશ સુકાન વિનાનું નાવ થઈ પડે જ  
માટે એક્ટરે કળા અને કુદરત એ બન્ને પામીને સાચવીને અભિનય  
કરવો ધટે છે.

## પ્રકરણ ૨૨ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૪૩

### ધાંટી યાને હૈડિયો કેમ હીલવી બતાવવો

શોકપૂર્ણ કરણ પ્રમંગે રંગમંચ ઉપર હૈડિયો યાને ધાંટી હલાવી બતાવવાની અગત્ય રહે છે: ખાસ કરીને ચિત્રપટ ઉપર કામ કરતા અભિનેતાઓ કે અભિનેત્રીઓને એવો પ્રયોગ અવશ્ય કરી બતાવવો પડે છે. એટલા માટે હૈડિયો હલાવવાની કાંઈ યુક્તિ તેઓને વિશેષ ઉપયોગી થઈ પડે એમ છે.

ત્યારે આપણે પાણી કે કાંઈ પ્રવાહી આદિને ગળાએ છીએ ત્યારે આપણી ધાંટી યાને હૈડિયો (Adam's apple) ઉચકાવે છે એ સર્વે કાંઈ જાણે છે.

વળી ધાંટી ઉચકાવાનું બીજું કારણ આ છે કે, શોક, ભય, અતિ ખેદ વગેરે એવા પ્રમંગે આપણાં મુખ તથા ગળાં માહેલી ગ્રન્થિઓ રસ બનાવતાં અટકી જાય છે. પરિણામે એ અવ્યવસ્થાને લઈને આપણાં ગળાંને ફરજિયાત એ કર્તવ્ય કરવું પડે છે કે જેમ કરતાં ધાંટી ઉચકાવા પામે છે.

આટલા માટે લાગતાવળગતા અભિનયકારે

૧ પ્રથમતો પોતાનાં હૈયાને પ્રમંગ પ્રમાણે જોષ્ટવું ઊર્મિવશ બનાવવું. (અત્રે જોષ્ટવો ખેદ કે ભયનો જેમ હૈયામાં લાગ્યા વિના ગમે એવી બતાવેલી યુક્તિ સફળ થવાની નથી એટલું યાદ રાખવું. એટલા માટે એક્ટરે કે એક્ટ્રેસે પોતાના જીવનનો કાંઈ અતિ દુઃખી યાને કરણ

પ્રમંગ મંભારીને હાથને તેથી ભાવનાથી ભરી રાખવું.)

૨ પછી કાષ્ટ પ્રવાહી કે હવા કે ટીકડી ગળતા હોયએ એમ ગળવાનો પ્રયોગ આદરવો જેથી ઘાંટી જરૂર જ ઉચકાઈ દાલવા મંડશે.

૩ પણ એમ ગળવાનો પ્રયોગ પ્રેક્ષકોને દેખાઈ આવે તેની રીતે થવો જોઈએ નહીં. એવી વેળાએ હોઈ ગયાં, ડોક કે મુખ દાખવા જોઈએ નહીં.

આહુ અભ્યાસ વડે આ પ્રયોગને પૂરી સફળતા સાંપડી શકાશે

૪૪

## અણુગમતો પાઠ લેવો કે નહીં

માયા એક્ટરને હોયે અણુગમતો કે મનગમતો પાઠ એવો કશો ભાવ અભાવ હોય જ નહીં જતા જ ભૂમિકા માટે તમને ખૂબજ નારાજ હોય અને તે નારાજીને તમે દૂર કરી શકતા ન હો. તો તે ભૂમિકા ભજવવાથી તમો અવગ રહેશો. પરંતુ જો તમારે તે ન છૂટકે લેવીજ પડે તો તમાગ અણુગમાને, મનને ગમે એમ મનાવીને પણ, પાતાળની અંદર છેક બિડો ડૂબાવી દેજો અને તમારુ સૌથી સમ્મ કામ દેખાડી આપજો.

૪૫

## એક્ટરની વાણી અને પ્રેક્ષકોનું હાસ્ય

પ્રેક્ષકોના હાસ્યની ગર્જના વચ્ચે બોલશો નહીં. એ મોઝો (Wave) ચાલ્યો ત્યાર પછી બોલજો, નહીંતર તમારુ ખીજુ ફેલેકમદ વાક્ય નાહક ખોરબે જશે.

૪૬

## તમે તમારી કળાના આશક બનો

એફ્ટર પડે પોતાની કળાના આશક થવું જોઈએ: પોતાની કળા એટલે કે રંગભૂમિની કળા—અભિનય કળા. એફ્ટરે પોતાના હુતર વિષે યોગ્ય ગર્વથી આમ બોલવું જોઈએ છે કે “મારી કળા મને પમદ પડે છે એટલું જ નહીં પરંતુ હું એને ખરેખર ચાહું છું” જે જે એફ્ટરે આ જગતમાં પોતાનું નામ પોતાની પાછળ મૂકી ગયા છે તે બધા પોતાના હુતરના આશક હતા. લેખકને જેમ લખવું વહાલું, ચિત્રકારને જેમ ચિત્રામણ વહાલી તેમ એફ્ટરને રંગભૂમિના પોતાને હુતર પ્રિય હોવો જોઈએ: એટલે સુધી પ્રિય હોવો જોઈએ કે એ જ્યારે જે જે રાતે પરવારનો હોય ત્યારે તે તે રાત્રીએ પણ એ કાઠને કાઠ રંગભૂમિના નાટકો અભ્યાસપૂર્વક જોનો તથા તપાસતો હોય જ: જેમકે એક ચિત્રકાર કાં તો ચિત્રો બનાવતો હોય કે કાંતો ચિત્રો જોતો જ હોય—એક લેખક કાંતો લખી રહ્યો હોય કે કાંતો નવા લેખની તૈયારી કાજે કાંઈ વાંચી જ રહ્યો હોય.

૪૭

## શું એફ્ટર થવા ઇચ્છનારનો ચહેરો ઊગાળો જ હોવો ધટે

અભિનેતા થવા સારું તમારી પાસે ઊગાળો ચહેરો હોય અને મનનું સરખું ઊંચું ■■■ હોય તો ઇચ્છરનો આભાર માનજો. પરંતુ જો એ તમારી પાસે ન હોય તો રંગભૂમિ ઉપર જવા માટે અચકારો નહીં, નિરાશ બનશો નહીં. એજ તમારા ચહેગમા અને એજ તમારા અંગમાં તથા તમારા વ્યક્તિત્વ (Personality) માં, તમારી પ્રતિ

(Deafness) મા, તમારી હમજમમાં, તમાગ અનાજમાં એવું બીજું વાતું થે હશે કે જે કોઈ ને કોઈ જાતના પાત્રો ધાગણું કે વા કાળે ખૂમ જ અગત્યનું ઉપયોગી અને યોગ્ય હશે જ

૪૮

## ચેષ્ટાનો સંપૂર્ણ અર્થ

ચેષ્ટા (Gestures) એટલે કેવળ ચહેરા કે શરીરના અમુક તમુક અવયવની હિલચાલ નહીં પરંતુ તે સાથે આખા શરીરની લાયક રીતિ યાદ રાખવું અલિનય કોઈ એકલી વસ્તુ નથી એ એક સમૂહ વાને જાણે છે એમાનો કોઈ પણ ભાગ રમમચ ઉપર એકલો હોતો નથી તે સમૂહમાં જ રહીને ચાલે છે

૪૯

## સ્થાયી અલિનયથી સભાળને

તમારો અલિનય સ્થાયી પ્રકારનો થવા રહેના ન પામે એ સભાળને એકની એક ચોક્કસ મુખજાપ, એકની એક માનીતી હમજમ, એકની એક અમુક વાક્સંગી (Delivery of speech) કે જે તમારી વિશિષ્ટતા (Speciality) હોય છે, તેને વારે વારે જોતે માલગતે પ્રેક્ષકગણુ ધરાઈ જાય હ હવે અમુક જગ્યાએ તમે કેવું મોહું કરશો, હોઠ કેમ મરડશો ઝાંચુ કેમ ઝગશો, પડખુ કેમ હલાવશો ને કેવા અવાજ બોલશો અને કેવી દમે વર્ણશો તે તેઓ, તમારો અલિનય યાવ તે પહેલા જ જાણી ગએલા હોય છે, એટલે તેમાં તેમને નવિનતા કે રસ આગમ જેવા લીગતા મળતા નથી તાત્પર્ય તમારા કોઈ ખાસ હમજમમાં વખતો વખત, તમારાબીનાને કાંઈ થોડો ફેરફાર, કાંઈ મહેજ નવિનતા જેવું જોવા જણવાનું મગે એની સભાળ

અને તજવીજ રાખશે. પ્રખ્યાત સિનેમા નટ ચાર્લી ચેપલીનને માટે કરેલાય છે કે એની ભૂમિકાઓ પ્રત્યેક વેળા એકજ સરીખી હોવા છતાં એની એક્ટિંગમા અનંત વિવિધતા હતી.

૫૭

### તમારી 'ક્યુઝ' બરાબર યાદ રાખો

રોજ ઉપર પોતાની જ પાત્રબુખવાણી ગમે એટલી પાકી મોટે ચઢાવેલી એકલી કામે આવતી નથી. અનેક વાર તે પાકી છતાં પણ ઉલથાપ ખવાડનારી થઇ પડે છે. તમારી સાથે જે પાત્ર કામ કરવું હોય તેની પાત્ર બુખવાણી અને તેમ નહીં બને તો તેના આખરી વાક્યો અને તે આખરી વાક્યની પૂછડીઓ (Cues) તમારી યાદશક્તિની પકડ વચ્ચે બગાડી જવાઇ ગમેલી હોવી જોઇએ. ધણીએક એક્ટરો અને એક્ટ્રેસો એમ સમજે છે કે આ 'ક્યુઝ', પોતાને હવે જે બોલવાનું છે તેની યાદ દેવાવા માટે છે. પરંતુ આ 'ક્યુઝ' નો ઉપયોગ એક બીજો પણ છે. પેતાનું બોલવાનું જ્યારે ચડે થાય ત્યારે કેવો બાવ અંતરમા લાવવો તે બુખ ઉપર દેખાડી આપવો તેની સૂચના પણ આ Cues માંથી મળી શકશે.

૫૧

### પાઠ ન ચાલતો હોય તે વેળા

તમે પ્રવેશમા ન હો. વાને જ્યારે તમારો પાઠ ન ચાલતો હોય ત્યારે હજી તમે શિખાઈ અભિનેતા છો. એમ સમજી, પક્ષપટ (Wings) માં ઉભા રહી તમાગ બાઇનપ નટનટીઓના અભિનયને બારીકાઈથી તપાસી તેનું અવલોકન કરતા રહેશો. આથી કુશળ અભિનેતા પાસેથી શું કરવું જોઈએ તે, અને કાયા અભિનેતા પાસેથી શું ન કરવું જોઈએ તે તમે શીખી શકો,

પર

## તમારી એક્ટિંગ વિષે પ્રેક્ષકોની રાજી નારાજી જોવા એસરો નહીં

અભિનય કરતી વેળાએ તમારો અભિનય તથા ગાયન અને ખોલી પ્રેક્ષકોને ગમે છે કે નહીં તે જોવા વિચારના લાગરો નહીં નહીંતર તમારા અવાજમા અને એષ્ટામા એકાએક અથોઅ પરિવર્તન થાને ફેરફાર થવાનો મહત્વ રહેશે. તમારા તરફથી તમારા તમારાખીનોની ખુશી નાખુશી તેમને અવલોકવા ત્રિના પણ તમને જણાઈ આવશે. તેમની ખુશી વખાણ અને ખુશો અણગમો તો શુ પણ તેમની મૂગી વખાણ અને મૂગો અણગમો તમને આપ મેળે સમજાઈ ગશે

પર

## સ્ટેજ ઉપર ભલતા વિચારો ન કરવા

અનેક એક્ટરો સ્ટેજ ઉપર પ્રવેશમા અમથા બિહા યા ઉભા હોય ત્યારે ખાનગી વમામણ અને ભલતા સવતા વિચારો કર્યા કરે છે આ ખોટું છે આથી સક્રિય એક્ટરો સાથનો સમ્બન્ધ જોવો નોંધએ જોવો થના રહેવામા જરૂર કાંઈક અડચણ આવે છે વળી કેટલાક ભલતા અને ગાતા તથા એક્ટિંગ કરતા એક્ટરો પોતાના કામ નમિયાન પણ મનમા બીજા ત્રીજા વિચાર આવે છે તે પણ ખોટું છે નિયમ તો આ છે કે સક્રિય અને અક્રિય અભિનેતાઓએ પણ સ્ટેજ ઉપર મનમા બીજા ત્રીજા ભલતા વિચારો વમાસવા નહીં નિષ્ક્રિય એક્ટરોએ સક્રિય એક્ટરો પર ચાલુ લક્ષ આપવું તથા સક્રિય એક્ટરોએ એક્ટિંગ કરતે પોતે જે કાંઈ ખોલી ગયા હોય તેના ચિત્રો નહર સામે ખનાવતા જવું આમ તેઓ તેમના સવાદને પોતાને માટે અક્ષુગત

(Visualize) કરતા રહેશે એથી વધારે સારો અભિનય થવા પામશે એટલું જ નહીં પણ એક્ટરનું બોલવું પ્રેક્ષકોને જીવતું, સાચું અને પ્રાણવંતું લાગશે, તાતપર્યઃ એક્ટરો જે બોલે તેનું ચિત્ર નજર સામે ખડું કરે.

૫૪

સભાક્ષોભ યાને “સ્ટેજ ફ્રાઈટ” અટકાવવા શું કરશે?

રંગમંચ ઉપર સૌથી પહેલીવાર દેખાવ આપતાં સભાક્ષોભ (Stage fright) લાગતો હોય તો હિંમત લાવવા ખાતર તમારી એ પહેલી રાતે કોઈ બીજા એક્ટરના સૂચવવાથી, કે તમારી અવળી મમજ પ્રમાણે કે કોઈ બીજા બાહ્યબંધ અભિનેતાઓ કરતા હોય તેમની ચાલે ચાલીને, “હિંમત લઈ આવવા કાજે” મદદિય યાને દાકનો ઘગારેય ઉપયોગ કદી ન કરશો. એ કાંઈ હિંમત આણવાનો ખરો ઉપાય નથી. વળી આથી મારૂ પીવાની ટેવ લાગુ પડે એ પણ તદ્દન બનવા જોગ છે. અનેક આશાવંતા સરસ એક્ટરોને ઘણી પીવાની જે જૂંડી અને તુકમાનકારક લત પડે તે આ પહેલી રાતે સ્ટેજ ઉપર હિંમત લઈ આવવાને અજમાવેલા ઘણી પીવાના ‘ઇલાજ’ માંથી જન્મે છે.

અત્રે હિંમત લાવવાના ઉપાય જુદા જ છે: તે પહેલી રાત્રે અધીરા અને ચિન્તાગુર બની ધણી વહેવા ‘ચિએટર’ પર જરો નહીં. વસ્ત્રપરિધાન અને મુખસજ્જવટ કરી શકાય તેટલા સમયને લાઘમાં રાખીને તથા બીજી પાંચ દસ મિનિટ પડદા પાછળ પોતાના પાત્ર પ્રકાર ઉપર વિચાર સલાતી જોઈતી ધૂન દિલમાં જગાડવા જેટલા ટૂંક વખતને ફાળવ પાડીને, વખતમર નાટકસાગા પર જરો. એ સિવાયનો તે દિવસનો બધો વખત જાણે તમે રાતે સ્ટેજ ઉપર જવાના જ નહીં



હો તેમ સમજીને કાષ્ટ ને કાષ્ટ સાથે વાતચીતમાં કેળીજી કામકાજમાં કાઢીને અથરા જે વિચારો અને ખ્યાલો તથા મસ્ત-છોડા તમને ધણા વહાલા અને ખુશનુમા લાગતા હોય તેને યાદ કરીને મન દિલમાં વમાવરા કરજો, એટલે અડપટ (Drop) બિચકાય તે પહેલાં સલાહોભરી ચિન્તા કરવા જેટલો વખત તમારે ફાળે આનંદોજ નહીં.

‘સ્ટેજ ક્રાઇટ’ દૂર કરવાનો ખીજો ઉપાય આ છે કે રગમચ પગ પોતાના પાત્રની ધૂન સાથે જ પહેલાં કદમ મેલવા ત્રીજો ઉપાય આ છે કે થિયેટરમાં તમારાશીનો હાજર જ નથી અને આખો પ્રેક્ષાગાર ખાલી ખમ્મ છે એમ મનમાં ધારવું એથી ઉપાય આ છે કે તમારાશીનો તમને શરૂઆતમાં નજર કરવાની જ માફી માગવી પાંચમો ઉપાય આ છે તમારાશીનો તમને જોઈ રહ્યા છે એવો વિચાર સરીખો યે મનમાં આણવો નહીં.

આટલી ચીજો કરવા અને સલાહવાથી રગમચ ઉપરનો શરૂવાતનો થોડો સમય પસાર થઈ જશે આપ મેળે એક્ટિંગ અને વાણીના રાહમાં તણાતે સલાહોભર્યાનો ક્યા બિડી જઈ તટલામાં તો હિમ્મત તેની જગ્યાએ વાસો કરશો.

## ૫૫

**સ્ટેજ ઉપર બોલવું યાદજ ન આવે તો શું કરવું**

“ગ્રોમ્પટર” એટલે ગોમા બોલ આપનારના પ્રયત્ન છતાં હવે આગળ શું બોલવું તે જો કાષ્ટ વેળાએ મુદ્દય સહેજ નહીં તો ગભરાઈ જઈ ચૂપ થઈ જવા બદલે કાષ્ટક પણ લાગુ પડે એવું તાત્કાલિક બોલી નાખજો-વાગુ પડતું ન બોલી શકાય તો કાષ્ટ પણ બોલી નાખજો પરંતુ ચૂપચાપ બીલા રહેશો નહીં. નહીંતર ચોખ્ખો રકાસ યજે જે

ચાર બોલ ફાવે તેના બોલી નાખતો. એટલામાં ત્યાર પછીની પતો તમને જરૂર સાચવી લેશે.

૫૬

**રંગભૂમિના બાહર એક્ટિંગ શીખવાની ચાર પદ્ધતિઓ.**

અભિનયનો અભ્યાસ કેવળ થિએટરમાં જ થઈ શકે એ ખોટો ખ્યાલ છોડી દેશો. એના અભ્યાસ સારુ રંગભૂમિ ઉપરાંત બાહરનું બધું આખું જગત તમને કામે લાગે એમ છે:—

(ક) ઘરમાં કે ઘરની બાહર કોઈ પણ વ્યક્તિ કોઈ પણ બોલી કે કરી રહી હોય ત્યારે તેનો ચહેરો, અંગસ્થિતિ, હાલત, એટલા અને અવાજ તપાસના રહેજો. તે સાથે તેમની આ કે તે વાણી અને ક્રિયા રંગભૂમિ ઉપર કયા પ્રસંગે કામે લાગી શકશે તેનો પણ વિચાર કરતા રહી તેને તમારી નોંધપોથીમાં નોંધી રાખજો.

(ખ) ગુજરાતી, હિન્દી, મરાઠી અને ખાસ કરી અંગ્રેજી વાર્તા-સામયિકામાં નાની મોટી વાર્તાઓ આવે છે. તે વાર્તાની સાથે તેને લગતાં ચિત્રો પણ આપેલાં હોય છે. તે છાપેલાં ચિત્રોને ખારીકાપથી અવલોકવાં પરંતુ તેમ કરતે એ ચિત્રોનો પરિચય કરાવતી જે ટૂંકી વર્ણન-પંક્તિઓ તેની પાસે આપવામાં આવે છે તેને વાંચશો નહીં. પછી ચિત્ર જોતે જોતે આ ચિત્ર શું કહેવા માંડે છે-એમાં આવેલાં સ્ત્રી પુરુષ અંકેકને શું કહી રહ્યાં હશે તેનો વિચાર ચલાવી ચિત્રની ઝાળખાણ આપી શકે એવી વર્ણન પંક્તિઓ તમે તમારી તરફથી તમારા મનમાં ધકેલો-ને તેને કાચગ પર નોંધી લેજો તે પછી ચિત્રમાં છાપેલી વર્ણન પંક્તિઓ જોડે તેને સરખાવી જોજો.

એવી સરખામણી કરવાથી પાત્રોના ચહેરાના સાવો તેમની તે વેશાની વાણી સાથે મળના આવે છે કે નહીં તેનો અભ્યાસ થતા

ઉપનત કમે કમે પ્રમંચે 'સ્ટેજ' ઉપર ચિત્રમાં અવલોકિતા દેખાવ પ્રમાણેની એક્ટિંગ કરી બતાવવી તેનો પણ તમને ખ્યાલ મળી ગયેશે.

) અનેક ખાનગી મકાનોમાં અને બહાર સ્થળોમાં જાતજાતના પુતળાઓ તથા બાવલાઓ અને પ્રતિમાચિત્રો (Portraits) હોય છે તેની સામે જિભા રહી અમુક બાવલા કે ચિત્રને તમારે તેને અનુકૂળ એવું એક નામ આપવું કે જે એ બાવલાં તથા ચિત્રને બરાબર લાગુ પડતું હોય. તેમની અંગસ્થિતિ અને તેમના ચહેરાના બાવ પ્રમાણે તેમને 'લજ્જા' 'નિર્દોષતા' 'પડકાર' 'ત્યાગ' 'ભય' 'ધર્મ' એવાં લાગુ પડતાં સ્વયંક નામો તમે તમાગ મનથી નક્કી કરી શકશો. એ રીતે પણ અમુક બાવ વેગાએ સ્ટેજ ઉપર ચહેરા તથા અંગસ્થિતિ આવા કે તેવાં બનાવવાં તેનું જ્ઞાન તમે અપાદન કરી શકશો.

(ઘ) સિનેમાના ચિત્રો જોવા નો તમે જતા જ હશો. ત્યાં થિએટરની બાહર દિવાલો ઉપર, બજવાતા ચિત્રપટોને લગતી અભિનય દર્શક જાનીઓ ટાંગેલી હોય છે જ. ચિત્રપટ અંદર જાંબને જુઓ તે પહેલાં એ જાનીઓ સામે જિભા રહી તેનું નિરીક્ષણ કરી તમે તેના પર વિચાર ચલાવજો કે જાનીઓ માહેલા એક્ટર અને એક્ટ્રેસના ચહેરા તથા દબજમ આ ઘડીએ શો ઉદ્યાર કાઢી રહ્યા છે ? અંકેકને શું કહેવા માગે છે ? ગમે તો તેને લગતું પરિચયદર્શક એવું એક સાનુકૂળ નાનું વાક્ય તમાગ મનમા ઘડી કાઢજો પછી જ્યારે જાની માહેલો એજ પ્રમગ ચિત્રપટ પર તમને દેખાય ત્યારે તમે જે વાક્ય મનમા ધારેલું તેજ પ્રમાણેનું પેલો એક્ટર કે પેલી એક્ટ્રેસ જોલી ગયા છે કે નહીં તે જોને સરખાવી જોશો આવા અભ્યાસથી તમારી ખાતરી થતી જશે કે ચહેરાની વિધિવિધ જાપો અને જુદી જુદી અંગસ્થિતિઓ પાછળ કંઈ કંઈ ઊર્મિઓ અને કયા કયા ભાવો દાય કરે છે.

## પ્રકરણ ૨૩ મું

(સૂચનાઓ ચાહુ)

૫૭

### એક્સ્ટ્રે પોતાના ચહેરાને કેમ ચળ (Mobile) બનાવી શકે

પ્રશ્ન એ તમને ગતિશીલ ચહેરા યાને ચલ ચહેરા (Mobile face) બેટ ન કર્યો હોય તો એ તમે તમારા ચહેરાને કાર્ડ પૂરતો લાયક બનાવી શકો છો.

પ્રથમ તો એવા ચલ ચહેરા ધરાવનાર કોઈ લાઈબ્રેરિયન નહીં નહીંઓના ચહેરાના વિધ વિધ અવયવોની અકોળી મરડ, હડકાટ, મૂળરી અને ફિસ્ત આદિનું લક્ષ્યપૂર્વક નિરીક્ષણ તમારે કરતાં રહેવું. ક્યો લાવ દાખવને એ પોતાના ચહેરાને આવો કે તેવો બનાવે છે- ફરવે છે-મરડે છે-ફાલે છે-સંકોચાવે છે: આ લાવ વેળાએ તેમના ચહેરા પર ક્યાં ખાડો પડે છે-ક્યાં ક્યાં કરચલીઓ આવે છે-નરકોરાં ક્યારે ઉપર ચડે છે- મળાંની નળીનો બાહેરનો આગસો શાગ યાને ફેડિયો ક્યારે બારીક મૂળે છે વગેરે એના બધાં મુખ અંગોને કીલવતથી તપાસો.

૫૮ી આતું નિરીક્ષણ કર્યાબાદ તમારા પોતાના ખાનગી ઓરડામાં અરીસા સમક્ષ ઉભા રહી ચહેરાને ચલ બનાવવાનો અમલી અભ્યાસ કરવાથી અને તે અભ્યાસને ચાહુ રાખવાથી હેરટ ચહેરાના અવયવો ઉપર તમે તમારું ચલણ રચાવી શકો છો યાને ચલ ચહેરા (Mobile face) બનાવી શકો છો.

આથી તમે જાંતે તમારા હોડને માગ્યા પ્રમાણેનાં વિધ વિધ વળાંક આપી શકશો-આંખની પુતળીઓને ઉપરથી નીચે, નીચેથી ઉપર, એક બાજુથી બીજી બાજુએ, ગમે એમ નવારી શકશો અને તેને અરધી તથા આખી બોલ બોલ ફેરવી શકશો-ઘાંટી યાને હૃદયના ચક્કારી કે કંપાવી શકશો.

વળી આવા અભ્યાસથી જ્યારે જ્યારે ચહેરાના આ બધા અવયવો આમ કે તેમ ચલાયમાન થાય છે ત્યારે ત્યારે તેની પાછળ કયો ભાવ કયો ઊર્મિ, કયો નુસ્સો, કયો વિહાર કેટકેટલા પ્રમાણમાં કામ કરતો હોય છે તેની જાણી સમજાને તમે પ્રાપ્ત કરી શકશો.

૫૮

**પક્ષપદ (Wings) માં ફરવા લાયક બે કસરતો**

ફરક લાંગા પ્રવેશમાં દાખલ થવા પહેલાં પક્ષપદમાં (Wings) જિભા રહી થોડાક જાંડા ધાસ લેજો. આથી સ્ટેજ ઉપર બોલતાં તમારા હમ ટકી રહી તમારું બોલવું પ્રેક્ષકોને સ્પષ્ટ સંભળાઈ શકાશે.

વળી તમારું શરીર રંગમંચ ઉપર ચપળ રહે, તે સહેલાઈથી સરળતાથી અને સફાઈથી જાણી જોઈતી હિલચાલ કરી શકે તેટલા સારુ પક્ષપદ (Wings) માં પગની આંગળીઓના ટેરવાં પર જિભા રહી તમારાં ચરણ (Feet) ને એટલી આગળથી ફસથી પંદર વખત જિંચા નીચા કરવાની કસરત આપજો.

આ બીજી કસરતથી સ્ટેજ ઉપર તમે તમારાં શરીરને સહેલાઈથી જિંચકી શકશો-તેનું સમતોલપણ જાળવી શકશો. તાજેતરમાં થનાર અભિનય માટે આમ જાણે તમે તમારાં શરીરને સબજ (Tune) કરી રાખેલું કહેવાશે.

૫૬

## રડવાનો પાઠ ભજવતે ખરેખરું રડવું કે નહીં

પ્રથમ પ્રમાણે રોજ ઉપર આંખમાં આંસુ સહિત રડવાનું અને ડસકાં ખાવાનું હોય તે વેળાએ જો તમારાથી કુદરતી જ રડી પડાય અને સ્વાભાવિક જ ડમકાં ખવાય તો તે ઠીક વાત છે. પરંતુ એમાં એક મોટો ભય છે: જો એ તમારો રડવાનો કુદરતી આવેશ યાને ઉભરો તમારા કાણુમાં ન રહેતાં, જોષએ તે કરતાં વધી જવા પામે તો તમે તમારી સ્થિતિને રોજ ઉપર કદંગી અને મુરજેમ બનાવી મેલશો: કાં તો તમારાથી જોષએ તે કરતાં વધુ રડી પડાશે અને ન જોષએ ત્યાં પણ ડમકાં ખવાશે—કાં તો તમારી લાગણી તમારી ઉપર ફાવી જઈ શોકથી તમારું ગળું એવું રૂધી નાખશે કે તમારું જે બોલવાનું હોય તે પણ તમારાથી બોલાઈ શકશે નહીં.

ધારો કે પ્રવેશમાં મુજબ પામેલી માતાના મૃત્યુ પર તમે વિલાપ કરો છો. એમ કરતે તમે ખરેખર તમારી માતાને યાદ કરીને લાગણીવશ બનીને ઐર્ષ્ટ્ય કરવા જાઓ તો ત્યાં લગી તમે તમારા આવેશને કાણુમાં ગળી શકો ત્યાં લગી એ હીકાડીક પાર ઉતરે; પણ જો તમારી એ કુદરતી લાગણી તમારા હાથમાં ન રહેવા પામે તો માતાની સાચી યાદના ગમખાર રમરણ કારણે રોજ ઉપર જો ગળું રૂપાઈ જવા પામે તો બોલવું, રડવું અને ડસડવું કેમ જ થઈ શકે?

દષ્ટાંત લેએ વિલાપનની એક ઐર્ષ્ટ્યેસે જુલિયટનું પાત્ર ભજવતે નેત્ર મઢી અશ્રુ સહિત ધસાધસ રડીને માયે સાંચાં ડમકાં ભરવા માંડ્યાં. ત્યાં લગી એ જોષતી દહમાં ચાલ્યું ત્યાં લગી તો અભિનય બગાડ નીવડવા પાંખી પ્રેક્ષકો ઉપર તેની અનર સચોટ થઈ. પણ તે આગળ વધતે તેણી પોતાના તે કુદરતી જોષને કાણુમાં રાખી શકી નહીં: રડવું

અને ડમકવું લેકાએ તે કરતાં પણ જૂનજ વધી પડ્યાં. પરિણામે તે પ્રવેશમાં એનો અભિનય અત્યોક્તિમય (Over acting) થવા પામી જુલિયટ લેખેનું એનું કામ નમણું નીપજવાં પામ્યું.

આજ કારણને લાઇને સ્ટેજ ઉપર અકુદરતી રડવામાં અને અકુદરતી ડસકલા બરવામાં કળા લેગી સલામતી રહેવા પામે છે, વળી એવું કુદરતી લાગતું અકુદરતી રુદન જો બરાબર કળાપૂર્વક થવા પામે છે તો તમાશાખીનો પર તેની એવી સચોટ અસર થાય છે કે તેઓ માહેલા અનેકા ત્યાં ને ત્યાંજ પરસ્પર બોલી ઉઠે છે. "ગરીબ ખીચારો (અથવા ખીચારી) ખરેખર જ નરડે છે જો !

૬૦

**કાંઈ પણ એક્ટરને તમારો 'મોડેલ' બનાવશો નહીં**

અન્ય સારા પંકાએલા એક્ટરોનું અનુકરણ યાને નકલ અભિનેતા માટે કમ બરેલી છે, ગમે એવા સરસ એક્ટરને પણ તેણે કદી પણ પોતાનો 'મોડેલ' બનાવવો નહીં. એવી કાંઈની પકડી લીધેલી એક્ટિંગ શોભતી પણ નથી અને તે વળી તમાશાખીનોથી પરખાઇ પણ આવે છે. એક્ટિંગ વિષે તેણે જે કાંઈ ખ્યાલ અને સૂચન લેવાં કરવા હોય તે તેણે બનતાં લગી પોતાના આસપાસના જીવનમાંથી અને સમાજમાંથી મેળવવાં. કારણ કાંઈ બાઇગંધ અભિનેતાના અભિનયની આઇતી નકલ કરવા કરતાં પોતાની અંગત નિરીક્ષણ તથા કલ્પના વડે વધારેજ ગંભીર અનુભવ મળવા પામી સારો દેખાવ કરી શકાય છે.

૬૧

**રમૂજ એક્ટર**

તમે રમૂજપાત્ર લખવાવાળા રમૂજ એક્ટર છો એટલે તમે

રંગભૂમિ ઉપર આજો વખત બધાને કોઈ પણ સુરતે હસાવવા જ જાણો છે. એ વિચારને તમારા મગજમાંથી સદંતર દાંડી મેલો.

કદ ધડીએ તમારે પ્રેક્ષકોને હમાવવા અને ક્યારે નહીં હસાવવા તે તમારે આગમજથી જાણીને નક્કી કરી રાખવું પડે. જાજવાતા પરપ્ત (Plot) અને સંજોગ પર એનો બધો આધાર રહે છે. તમારાથી એક પણ નકામો રમૂજ ચાલો ન થવો પડે જે અસ્થાને અને અકાળે તમારાજીને હસાવે.

૬૨

**અસ્થાને હસી પડાતું હોય તો એક્ટરે શું કરવું**

ખિનધંધાદારી વાને એમેચ્યોર્સ અભિનેતાઓના મનનન્ધમાં અનેકવાર આપણે જોઈએ છીએ કે તેમનામાંનું કોઈ ને કોઈ સ્ટેજ ઉપર પોતાનો મનકાણુ ચુમાવી દઈ જ્યાં ન જોઈએ ત્યાં વિના કારણે હસી પડે છે. જો કે તેઓ પોતાનું હાસ્ય રાક્ષાની કાશોષ કરે છે છતાં તેમનું એ અસ્થાને હસવું પકડાઈ આવ્યા વિના રહેતું નથી.

કદાચ સામેના પાત્રે તેમને હસવાનું કારણ આપ્યું હોય અથવા અંદર પક્ષપટમાં કોઈ હાસ્યકારી ઘટના બની રહી હોય તે જોઈને પણ તેમને હસવું આવી જાય છે. ખાસ કરી જ્યારે રંગમંચ ઉપર કોઈ કરુણ પ્રસંગ જાજવાઈ રહ્યો હોય ત્યારે કોઈ અભિનેતા આમ હસી પડે તો તે પ્રવેશ જ આજો રાહમાલ જવા પામે છે. ખિનધંધાદારી તો શું પણ કોઈ કોઈ ધંધાદારી અભિનેતાઓ અને અભિનેત્રીઓ પણ એમ સ્ટેજ ઉપર સંવમ ખોઈએસે છે જે ખરેજ શોચનીય છે. મુબઈની એક વિખ્યાત અને અતિ સૌન્દર્યવતી કુશળ સિનેમા સ્ટાર એક્ટ્રેસ જીવીને પણ આ લખનારે અનેકવાર અસ્થાને હસી પડતાં જોઈ છે



એ કેટલું અયોગ્ય કહેવાય !

બિનધધાદારી અભિનેતાઓના સમ્મન-ધર્મા આતુ વિશેષપણે યવા પામે છે તેનું એક મુખ્ય કારણ આ હોય છે કે તેઓ પોતાના પૂર્વપ્રયોગો યાને 'રિહર્સલો' દરમિયાન જોઈએ એટલી ગંભીરાધથી 'રિહર્સલો' લગવતા નથી બિનધધાદારી હોઈ તેઓ પોતાને છૂટ ધરાવતા સમજી 'રિહર્સલ' દરમિયાન પરસ્પર કાંઈ ને કાંઈ હસના બોનવાનું પણ પોતાની તરફનું ઝાંઝા કરે છે. એને લઈને પાઠ લગવતે હમવાની ટેવ તેમને પડી જાય છે, કે જે પછી નાટકની પહેલી ગતે અને ત્યાર બાદ પણ તેમની આડે આવે છે આટલા માટે એમએચોગ ભાઈ બહેનોને નમ્ર સલાહ આપવી રહે છે કે તમે તમારા રિહર્સલોને મજાળો તેને પણ, ખરેખર ચાલી ગહેવા અને જાણે પ્રેક્ષકોથી જ જોવાતા ખેલ જેવી એક સગમી ગંભીર અમત્યતા આપો.

મને યાદ છે કે એક વેળાએ એક એમએચોગ અભિનેતાએ પ્રવેશ દરમિયાન પોતાનો સવમ યુગાળો ને અચાને હસી પડ્યો. આ હસવું રોકવા માટે તેણે પાસેની મેજ ઉપર પડેલી જાટલીમાથી ગ્લાસમા 'દાફ' રેડીને પીવા માડ્યો. એના મનમા એમ કે પીવા મડીશ તો હમવું એની મેજે મધ થઈ જશે પણ આમ કરવા જતા તેને ખૂન જોરથી અતરસ બાની ગઈ મોઢામા ગએલું પાણી ઉઠાળો મારી પિચકારી રૂપે બીડીને રોજ પર રેલાયુ પ્રસંગ કાંઈ ગમજી નહોતો, દરમિયાન આતુ અનુકતુ બનવાથી પ્રસંગની 'મા મરી ગઈ' અને પેલા એક્ટરનો ગકાસ થયો તે જુદો.

અભિનય જગાડતું આતુ અકાળ હાસ્ય ખાળવા માટે ખરો ઉપાય એજ છે કે ને વેળાએ લાગતા વળગતા એક્ટરે ઝટ પોતાના ચાલુ બાનને બદલી નાખવું જેવું તેને આગ લાગવા માડે કે હવે હું હસી

પડીય તેજ ધડીએ જાન જદ્દી ચકાવ તેટલા સારુ પોતાના છવનના કાષ્ટ અતિ દુખી દિવગીર પ્રસંગનું તાત્કાલિક સ્મરણ તેજે મનમાં જારી રેવું.

ગમે એમ પણ આ મંચમને જ લગતી ઉભય છે. માટે વાગતા વળગતા અભિનેતાઓએ સંયમ ખીવવવા ઉપર વિશેષ સક્ષ આપવું તેને માટે જોઈતો પ્રયાસ કરતા રહેવું સતત પ્રયામ કાષ્ટ પણ પ્રકારના અસંયમને અને કાષ્ટ પણ જાતની પડેલી ખોટી ટેવને છૂટી શકે છે

૬૩

## ઐકટિંગ વેળાએ ચહેરા કેટલો દેખાડવો

શિખાઉ અને કાચા ઐક્ટરો માહેવા કેટલાક પોતાની અંગરચિતિમાં વિવિધતા લાવવાને અગત્ય વા અશક્ત જણાય છે તેઓ આમ નરાખજ જણતા નથી કે તેમના પ્રત્યેક અંગની પ્રત્યેક રચિતિ, અભિનય વિષયક કાષ્ટને કાષ્ટ અર્થ અને કૌમત ધરાવે છે

આપણે એક જ દૃષ્ટાંત લઈએ કેટલાક ઐક્ટરોને પોતાના 'ગ્રોડિયન્સ' લણી પોતાનો આખો ચહેરો રાખીને જ બોલવાની ટેવ પડી ગઈ હોય છે-કેટલાક પોતાનું અર્ધ મુખ (Profile) દર્શાવજ પોતાના પ્રેક્ષકોને કગવે છે-અને કેટલાકનો પોણો અથવા પા ચહેરો જ પ્રેક્ષક લણી મોટે ભાગે હમેશા રહેતો જણાય છે.

આમ એક જ પ્રકારને વળગી રહેવા જેની જડતા કાષ્ટ પણ ઐક્ટરને હોવી ન જોઈએ એણે પ્રમજ પ્રમાણે ચહેરાને જોઈતી દિશાએ ફરતી વિવિધતામાં રાખી જતાવતા જણવું જોઈએ કાષ્ટ અભિનય કરતી વેળાએ તો એણે 'ગ્રોડિયન્સને' પીક પણ કરી જતાવવાની હોય, પરંતુ તે પીક-દર્શન એવું હોવું જોઈએ કે જેમાંથી પણ જોઈતો

અર્થ જાહેર પડે પ્રેક્ષકો બહુ પીડા હોય પણ તે ધડીએ શીર્ષ યાને માથાની દમ એવી જનાવવી અથવા તો ચહેરા એટલાજ પ્રમાણમાં દેખાતો આડો ફરવેલો ગખવો કે જેથી બાવ (Emotion) પ્રમાણેનો અભિનય ઉપગ્રિયત થઈ શકે અને પ્રેક્ષકોને તેની અમર સાગી શકે.

દ્રુહમાં તમાશામીનો બહુ ચહેરા કેટલા પ્રમાણમાં ગખવા તેનો આધાર જે સાગણી પ્રકટાવવી હોય તેના અર્થ પ્રકાર ઉપર રહે છે સામેના એક્ટરને મંબોધી શકાય તેમજ ચહેરાનો બાવ મરસ રીતે તમાશામીનોતે દેખાડાવી શકાય એવી રીતે મમજદારી વાપરીને એક્ટરે પોતાનો આખો, અર્ધો, પાકે પોણો ચહેરા તમાશામીનોતે દ્યારે ક્યારે બતાવવો તે નક્કી કરતા શીખવું જોઈએ છે, જે માત્ર અનુભવ અને અભ્યાસ લાગતા જ શીખી શકાય છે.

૬૪

તમે તમારી એકટિંગના રોજિંદા પૃથક્કરણકાર  
'એનેલાઇઝર' અને ટીકાકાર બનો.

બિનધધાદારી કે ધધાદારી અભિનેતાએ, પૂર્વપ્રયોગ (Rehearsal) દરમિયાન જે બધા અભિનયો કર્યા હોય તેનું દરરોજ એકાતમા વિદ્યાપૂર્વક પૃથક્કરણ (Analyse) કરવું એથી એ જાણી શકશે કે એણે અભિનય સમ્યક્થી જોડું શું કર્યું—સામાટે કર્યું અને હવે જોડાવું ખરું કેમ કરવું ? આ પૃથક્કરણ કાર્ય બરાબર થઈ શકે તે માટે અભિનેતાએ પોતાની ટીમ કરવાની શક્તિને ખીનવવી જોઈએ જે અભિનેતા પોતે પોતાનો ટીકાકાર બનતો નથી કે બની શકતો નથી તે કદી પણ કુશળ એક્ટર થઈ શકવાનો નથી.

૬૫

## સ્ટેજ ઉપર પોતાની એક્ટિંગનો આનંદ ભોગવવા વિષે

કેટલાક રમૂજ એક્ટરો પોતાની ઘણી સરસ લાવકાતને લઈને તમારાગીનોને ધૂમ દસારી સકે છે તમારાગીનોનું આ ખૂનજ હસવું ખાતરી આપે છે કે આ કે પેલો રમૂજ એક્ટર ઘણું મારું કામ કરે. પરંતુ પ્રેક્ષકોની એ હમાહમમાં ખુલ્લી વખાણ હોવા ઉપરાંત તે રમૂજ એક્ટર સમન્ધી એક છૂપો ભય પણ સમારેલો હોય છે. ભોક્ષાના અત્યંત હસવાથી એ રમૂજ અભિનેતાને સ્વભાવની (Self Conscious) બની જવાનો શંકા રહે છે એથી એની પાત્રલજ્જવણી વેળાની લાયક ધૂનમાં અને એખ્યાલ તન્દીનતામાં નિષ્કેપ યાને અડચણ આવી પડે છે. 'મારા કામથી તમામ તમારાગીન વર્ગ ધૂમ દસી રહ્યો છે' એવું જાગેલું જાન એના અત્તરને જે એક છૂપી ખુશાલી આપે છે-જે એક સ્વસંતોષ તેને બક્ષે છે તેને તે, સ્ટેજ ઉપર જ ત્યાનો ત્યા જ મનથી ભોગવના મઠી જાય છે. પરંતુ જો આ એનો સ્વસંતોષ ફૂંપી ભોગવેલો એ તમારાગીનોથી છૂપાવી ન સકે તો તેજ પગે પ્રેક્ષકોનાં મનમાં એની એક્ટિંગ વિશે કાંઈક ઉતરતો જ ખ્વાલ ગુપ્તગુપ્ત મધાવા પામે છે એની એને ખમર પણ ન હોય, પણ મમજદાર તમારાગીનો ત્યારે જુએ છે કે આ રમૂજ એક્ટર પોતાની રમૂજ કરવાની હોશિયારીઓને પડે જોતો સમજતો અને પોતાના મનમાં વખાણતો થયો છે ત્યારે તે વાત તેમને ખટકે છે અણગમતી થઈ પડે છે તમારાગીનોના માગે છે કે પાત્ર લજ્જવતા રમૂજ એક્ટરની રમૂજ વિષયક હોશિયારીઓ અને ચચળાઈઓ અમે પોતે વર્તી યાને પારખી કાઢીએ અને ન કે એ એક્ટર પોતે જ

તેનો સમજનાર અને લોગવનાર બની નીકળે

અને એવા રમૂઝ એક્ટરે જાણવું જોઈએ કે તેનું દર્શન તમારામીને તે દેવનું હસાવવાનું જ નથી પણ તેમને દોષવાનું છે. એટલે કે પોતાની અને તેમની વચ્ચે જે એક સગળ સમ્બન્ધ છે તેમા પોતાની કાંઈ ખુલ્લી કે છુપી મંદગીરીનિથી કાંઈ પણ જાતનો અત્યાચાર અને અકચર આપવી જોઈતી નથી એટલાજ માટે રમૂઝ એક્ટરે એવું ખતાવી આપવાનું છે કે એ પોતે શું ગમ્ય ઉપજાવી દેખાડી રહ્યો છે તેનાથી એ પોતે તો નિર્ભીની (Unconscious) જ આટલા જ સાદુ તો અભિનય કળાને, કળાને ઢાંકનારી કળા (Art Concealing Art) તરીકે લેખવામા આવી છે

૬૬

“એકાદી-અવયવ અભિનય” તે શું? અને તે કેમ કરવો

અમુક અભિનય વેળા કોઈ એક જ અવયવ ખાસ કરીને જગરૂકતા કાઢી લાગે છે. માટે એ ખાસ અવયવથી થતી એવા પ્રેક્ષકોથી લક્ષ્યપૂર્વક દેખાવી જ જોઈએ તોજ તે અભિનય, સફળતા પ્રાપ્ત કરી શકે. આટલા વારતે એક્ટરે મંભાળ એ રાખવી કે ઉપયોગમાં લાવવા જોઈતાં ચોક્કસ એક અવયવ સિવાય પ્રેક્ષકોને માટે બીજું કશું પણ જોવા જેવું તેણે રાખવું જ નહીં. દાખલા લેએ અમુક વેળાએ માત્ર એક દષ્ટિપાત જ જોઈતા અભિનય માટે ખાસ અગત્યનો હોય, તો તમારામીનોતી નજર તમારી આંખ પર જ જવી જોઈએ તે પણ તેમને માત્ર એક્ટરની આખ જ જાણે દેખાવી જોઈએ પણ એક્ટર તે વેળાએ જો આંખની સાથે સાથેજ હોઠનો પણ ઉપયોગ કરવા મંડી જાય તો તે દષ્ટિપાતની અસર નહીં મરી જવા

પામે છે જે દષ્ટિપાત વડે આખો ચહેરો જીવનો અને જાણે બોલતો થતો હોય, જે દષ્ટિપાત (Glaunce) ની ઉપર અભિનય આખો ને આખો બિભો હોય તે કીમતી દષ્ટિપાત યાને નજરફેંક આથી સગબગ રદ જવા. પામે છે, માટે એવી વેળાએ એક્ટરે પોતાની આંખ ફેરવવા સાથે માથું કે હોઠ કે ગાંઠ કે કમરું બીજી અંગ નજર ફેરવવું. માત્ર એકાદ પણ નોટલા સમયમાંજ સામેના પાત્ર બણી એક કડવો કાળો ભયંકર દષ્ટિપાત અથવા તો જીંડા, મીઠો, આત્મપૂર્ણ દષ્ટિપાત નાખી બતાવવાનો હોય ત્યારે તે પણ પ્રેક્ષકોની નજર પેમા દષ્ટિપાત કરનાર એક્ટરની આખ પર જઈ હરે એમ થવા માટે, જો પણ તે એક્ટરે પોતાનું માથું સ્થિર રાખવું; ચહેરાના અન્ય અંગોને પણ પળભર સ્થિર બનાવી દેવાં ને માત્ર બે નેત્રજ ત્રાપરવાં, એવી બારીક એષ્ટા જે એક્ટર બતાવી શકે તે ખચિતજ મમજદાર તથા કુશળ કહેવાય આવી કુશળ એક્ટરિઝ જ્યારે રંગમંચ ઉપરથી જોવાય છે ત્યારે સમજદાર તમાશાખીનોનો જીવ ખુશ થઈ જાય છે; તેમનું હૃદય પાણી પાણી બની જાય એટલી બધી સાગણી તેઓમાં ઉભગાય છે. હેલામાં હેલો એવો જે એકાકી અવધવ્ય અભિનય આ સખનારે જોયો તે 'જાગીરદાર' નામે ચિત્રપટના એક પ્રખર પ્રવેશ ફગમિયાન થવા પામ્યો હતો. એ ખેલની નાયિકા નીલા મગજ પધારીએ હેલા હમ લીએ છે કમનસીબ મળેગ કારણે વર્ગોથા વિયોગી બનેલી નીલા છેવટ મરતી ધડીએજ પાછી પોતાના પ્રિયતમ સુરેન્દ્રને મળવા પામે છે. ત્યારે નીલા કશું બોલતી નથી- બોલી શકે એમ નથી. પરંતુ મૃત્યુ પધારીમા સને સતે, રોકપૂર્ણ સુરેન્દ્ર બણી સંપૂર્ણ પ્રેમ અને ક્ષમાની જે એક આત્મપૂર્ણ (Soul full) દષ્ટિ ફેંકતી એ તેને જે રીતે જોઈ રહે છે તે વેળાનો એ નીલા નામે એકદ્રેમનો નેત્ર-અભિનય એવો તો સરમમાં સરસ અને સંપૂર્ણ

પણ અમરદાગ થવા પામે છે કે જોને પાછો ને પાછો થતો જોવાને કાંઈ પણ રમિક સુસ કળાપ્રિય તમારામીન ના નહીં જ પાડે એ વેગાએ નીનાનો આત્મા જણે એની બે આમોમા જ આવી વગ્યો હતો, નીલાએ તે વેગાએ સહેગના બધા અવયવો ચાન્ત સ્થિત દરી નાખ્યા ન તો એની હડપથી હાથી કે ન હોઈ બગારે ફડફડ્યા—ન ગાત મગક્યા કે ન કપાવ બિચે અહનુ માત્ર બે આગોએ જ કામ કર્યું ને તે મપૂર્ણ કર્યું—અહેરાના બીજ કાંઈ પણ અવયવોને તેણે પોતાની મદદે લીધા વિના

૬૭

## આંખમાંથી સાચાં આંસુ કેમ કાઢી બતાવવાં

ધૂળ કે કચરો વગેરે દરકતકર્તા ચીજોથી આપણા નેત્રાને સુગ્રસિત રાખવા અર્થે કુદગત તેમને હમેશા ચાલુ રીતે તો માધાગણે ધોતી જ રહે છે એટલા માટે આખને હિપલે ખૂણે અદગ્ધી અકેડી અશ્રુમન્થિ (Lachrymal ducts) આવેલી હોય છે જે પોતાનો ગ્સ (અસુ) છોડી આપણા ડોગાને સાફ રાખે છે

આમ આજો મહીથી સાધારણે તો પાણી ચાતુ બેમાત્રુમ છૂટે છે જ પરંતુ તીખી કમઝમાગી લાવે એવી ચીજોના સંસર્ગને લઈને પણ, તથા અતિ શોક કે અતિ હર્ષ કારણે પણ અશ્રુમન્થિઓ પર અસર થઈ તેમાંથી વિશેષ પાણી છૂટે છે

ચિત્રપટ ઉપર તો ‘ગિનસરીન’ના ટીપાઓ આખમાં કે ગાળ ઉપર લાગી આસુભર રડવાનો દેખાવ સહેનાઈથી લાગી શકાય છે પરંતુ રગભૂમિના અભિનયકારને માટે જોઈએ ત્યારે આસુઓ લાવી બતાવવા મુશ્કેલ છે પણ એ સુરેલી છતાં એની પણ એક યુક્તિ છે તે આ પ્રમાણે

૧- પ્રથમ તો એક્ટરે પોતાનાં હૈયાને પ્રસંગ પ્રમાણે જોઈતું ઊર્મિમય બનાવવું (અત્રે જોઈતો શોક કેવા જેવે હૈયામાં લાવ્યા વિના ગમે એવી બતાવેલી યુક્તિ સફળ થવાની નથી એટલું યાદ રાખવું. એટલા માટે એક્ટરે કે એક્ટ્રેસે પોતાના જીવનનો કોઈ અતિ દુઃખી યાને કરુણ પ્રસંગ સંભારીને હૃદયને તેવી બાવનાથી ભરી નાખવું).

૨-જે પ્રવેશમાં આંસુ લાવી બતાવવાનાં હોય તે પ્રવેશમાં લાખન થયા પહેલાં એક પળ આગમજથી નીમકનું થોડું પાણી બનાવી તેનાં એકાદ બે ટીપાં eye dropper વડે આંખમાં રેડવાં. (આથી આંખો અશ્રુ પાડવા માટે જોઈતી ઉશ્કેરાએલી યાને લાપક બની ગેરે. વળી એવાં એકાદ બે ટીપાંથી આંખને કશું નુકસાન કે અડચણ થતી નથી).

૩-ત્યાર બાદ અશ્રુ લાવવાનાં હોય ત્યારે આંખને વિકસાવ્યા કરવી યાને તેને મોટી તથા ખુશી બતાવવાનો પ્રયોગ આદરવો. આથી અશ્રુપ્રત્યક્ષો પર દબાણ આવી તેના પર અસર થઈ તે રમ છોડતી થશે (પણ આ આંખ વિકસાવવાનો પ્રયોગ પ્રેક્ષકોને જણાય નહીં તેથી જ સફાઈથી કરવો)

૬૮

## ચારિત્ર અને ચેષ્ટા

ચારિત્ર (Character) ખાતર ચેષ્ટા (Gesture) છે ચેષ્ટા ખાતર ચારિત્ર નથી. માટે જ્યાં સગી ચારિત્ર ફગ્ન પાડે નહીં ત્યાં સગી ગમે એવો ચુંદર ચાળો પોતાનો કે કોઈ અન્ય જણીતા એક્ટરનો જોયો હોય તેને અમઘમાં મૂકી દેવાની લાલચને ચોખ્ખાવશે. વળી ગમે એવા દુરાગ એક્ટરનો પનાયો ચાળો જ્યાં સગી આપણો પોતાનો ફુદરતી જેવો બની ન જાય ત્યાં સગી તેને વપરાશમાં લાવવો નહીં.



૬૯

‘બેસાકુ અભિનય’ યાને ‘Set Acting’ તે શું ?  
તેને કેમ દૂર કરી શકાય

માઠ રાખવું બોલાતી વાણીમાંથી જ કેવળ ચોંટા બીડી બની થતી નથી, ચોંટા તો તમે રંગમંચ ઉપર રજૂ કરો છો તે ચારિત્ર માંથી જન્મ પામે છે. મારે તમારી એક્ટિંગની લગભગ વાણીના ધોડા સાથે જ બાધેલી નહીં રાખસો. આવી રીતે વાણીની સાથે જ અભિનયને ધસકવાથી એક જાતની Set Acting યાને બેસાકુ એક્ટિંગ થવા પામે છે.

હજી પણ રંગભૂમિ ઉપરના અને રંગપટ (Screen) ઉપરના આપણા અનેક જાણીતા ગણાતા એક્ટરો આવી વાણી મુજબની બેસાકુ અને મંત્રવત જેવી એક્ટિંગ કરે જાય છે. અને એક્ટિંગની ખરી કળાથી અજાન એવા આપણા સંખ્યાગંધ દેશી તમાશબીનો તેવા કાંઈ ‘જાણીતા’ અને ‘કાબેલ’ કહેવાતા એક્ટરને “વાહ-વાહ ! ખુશ રહો કા ૦ ૦ ! છતે રહો કા ૦ ૦” એમ તેનું નામ પોકારતે ત્યાં ને ત્યાં તેને પ્રશંસા પૂર્વક વધાવી લીએ છે ! મારે કહેવું જોઈએ કે એવી બેસાકુ એક્ટિંગ કાંઈ કાંઈ વેળાએ થણી ફાંકડી દેખાતી અને રાજાગદાર પહેલી નજરે જણાય છે, પણ વિચાર પૂર્વક જોતાં એવી બેસાકુ એક્ટિંગની બહુરતી પરખાઇ આવવા વિના રહેતી નથી; કારણ એવા દરેક પ્રયત્ને એક્ટરનો અહેસાસ ‘ચૂપ’ હોય ■ અને હાથ જાણે પટાઘાવ બેલી રહ્યા હોય એમ વાણીના શબ્દે શબ્દે હવામાં ઉછળી ફરી રહે છે. પરંતુ એ વખતે બાપડું ચારિત્ર આ જાતનાં ‘કંઈન’માં લપટાયેલું કાબેલું જ રહેવા પામે છે.

આવી ખેસાકુ એક્ટિંગ થવાનું મૂળજૂત કારણ આ છે કે નાટકી નિઃશ્ચીની શરવાતથી જ આપણા શિખાલિ એક્ટરોના મગજમાં કાંઈ એવોજ વિચાર બરાબ બેઠો હોય છે કે જ્યાં લગી અમે અમારા હાથેા ઇલથી વાપરીયું નહીં ત્યાં લગી અમે એક્ટિંગ કીધેલી કહેવાશે નહીં ! એઓ આમજ સમજે છે કે “જો ! લયેલી-લયેલી ! તુને એ કયા કીઆ !” એમ દુઃખપૂર્ણ ઉચ્ચારતે તેમના જમણા હસ્તનો પંને લાખો ચકાવો લેતે બમ કપાલ ઉપર ભટાકે દઈને જઈ પડવો જ નોંધએ !

આવી ખેસાકુ એક્ટિંગ વેળાએ નો આપણે પ્રેક્ષક લેએ ધ્યાન દઈને નોંધું હશે તો માલૂમ પડયું હશે કે ઘણું ખરું એવી દરેક વેળાએ એક્ટરનો હસ્ત ખભા આગલથી જ ઉચકાય છે. આમ દરેક પ્રસંગે આખા ને આખા હાથ ખભા આગળથી ઉચકાતા તથા ફરતા હોવાથી સાચો અભિનય ઉપજવા પામતો નથી. ખરું જોતાં એક્ટરના હાથ મોટા ભાગે કાણી આગળથી ઉચકાવા નોંધએ છે. દુઃકમાં આપણી એક્ટિંગ કિયાપૂર્ણ નહીં પણ સૂચક એટલી જ કિયામય હોવી નોંધએ. તમાશખીનને હંમે જોઈતી કરતી ઊર્મિ યાને Emotion જઈ નોંધાય એટલી હિલચાલ કે એજા ક્યાં પછી અભિનયના સમ્બન્ધમાં એક્ટરને વિશેષ પહોંચા શોખા થવાની કોઈ અગત્ય નથી.

૭૦

ખોલતાં કે કિયા કરતાં પાત્ર ઉપરથી તમાશખીનોની નજર ચૂકાવવાનો ખેખ્યાલ અપરાધ

તમારી જોડે પ્રવેશમાં કિયા કરી રહેલા તથા બોલી રહેલા સામેના પાત્રના, પ્રેક્ષક સાચના સમ્બન્ધની આડે કદી પણ તમે આવશો નહીં. તમાશખીનો એને રસ લઈ જોતા હોય અથવા લાગણીભર એને

સાંભળતા હોય તેજ વેળાએ તમને ગજવામાંથી લાલ યા સફેદ રૂમાલ કાઢીને મોઢું લૂછવાની અગત્ય પડે અથવા ખાંસવા કાંસવાનું સૂઝે એમ થવું ન જોઈએ. જ્યારે તમારી સાથે કામ કરી રહેલું બાઈમંથ પાત્ર પ્રસંગરસ જમાવી રહ્યું હોય ત્યારે તેની અને તમારાખીનોની આંખ અને કાન આડે લક્ષ્યરેર કરવા જેવી કાષ્ઠપણ નકામી હિલચાલ આદરવાને તમને કરી પણ હક નથી. બલે અગત્ય પડે તો જ્યારે તમે પોતે બોલી રહ્યા હો ત્યારે એમ કરો તો તે ચાલી શકે. પરંતુ સામેના પાત્રના કામ વેળાએ તમારે તેમ મુદ્દા ન કરવું. હા, ઉપર કહી તેવી હિલચાલો નાટ્ય લેખકની સ્ત્રી પ્રમાણે જ્યારે કરવાની હોય ત્યારે તે જરૂર કરવી. દાખલા લેજે સામેના કામ કરી રહેલાં કે બોલતાં પાત્ર બધી દિલસોજી બતાવવા પોતાની બીની યેલેલી આંખને લૂછવા માટે રૂમાલ વાપરવો. પડે એવી સોંપાએથી ફરજ લેજે તમારે જરૂર જ તેમ કરવું. અથવા બોલતા પાત્રની છપી ચૂંચ કરવાની હોય કે તેની સામે કાંઈક છૂપો કટાક્ષ બતાવવો હોય તો મુચક ચાંસવું ખાંસવું પણ કરી બતાવવું. પરંતુ જ્યાં એની અગત્ય નહીં હોય ત્યાં કામ કરતા બાઈમંથ એકદરની કામગીરીનો રસ ચૂંચાઈ જવા પામે એવી કશી ચે નાની જેવી હિલચાલને પણ વચમાં લાવવી નહીં ને તમારાખીનોનું તેનાપર ધ્યાન લાગ્યું હોય ત્યાંથી તેમના તે ધ્યાનને ચૂકવવા જેવું કરવું નહીં.

## પ્રકરણ ૨૪ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૭૧

### નાટ્ય પ્રકાર તથા તેના વાતાવરણ અનુસાર એક્ટિંગ કરવાની જરૂર

એક્ટરે માત્ર ભજવાતા નાટકના બનાવો અને પોતાને સોંપાએલા પાત્રના ચારિત્ર અનુસાર જ એક્ટિંગ કરવાની હોતી નથી એકને લાયક સત્ય એક્ટિંગ કરવા ખાતર એણે એક ત્રીજી વાત ઉપર પણ લક્ષ આપવાનું છે તે, જે નાટક ભજવાઈ રહ્યો છે તે નાટકનો tone યાને હાવા છે. આપણે જાણીએ છીએ કે પ્રત્યેક નાટક તેના પ્રકાર પ્રમાણે તેની પોતાની મૂળ મુખ્ય અસર (Primary appeal) ધરાવે છે. એ રીતે જોનાં એક (Farce) યાને પ્રહસનની, એક (Comedy) યાને રમૂજ એકની અને એક સુખાન્ત નાટક તથા દુઃખાન્ત નાટકની અમર જુદી જુદી હોય છે.

આટલાજ સારુ એક રમૂજ એક્ટરે એક 'ફાર્સ' અને એક 'કોમેડી' વેળાએ રમૂજ પાત્રની ભૂમિકા ભજવતે એક સરખા રમૂજ થઈ નીકળવું નહીં એણે તો તે વેળાએ આ બન્ને રમૂજ નાટ્ય પ્રકારની બિજા બિજા હાવા (tone) તપાસવાની છે અને તે પ્રમાણે ફેરફાર વાળી સત્ય એક્ટિંગ કરી બતાવવાની છે. યાદ રાખવું ફારસમાં જે રમૂજ ઢબજબ આદિ ચાલી શકે તે એક સાધારણ રમૂજ એકમાં અવશ્ય અસ્થાને જ થઈ પડી ગમે એવી લાયક એક્ટિંગને પણ ખોટી પાડે.

એજ પ્રમાણે કરણ અને દાસ્ય પ્રધાન ખેલોની પણ પોત પોતાની અલગ અલગ "tone" યાને ઊંચા હોય છે વળી એ tone ઉપરાંત દરેક કરણ યાને પ્રત્યેક દાસ્ય-સિક નાટક પાછુ પોત પોતાનું અનગ અત્રમ વાતાવરણ (Atmosphere) ધરાવે છે. 'હૃરિશ્વંદ્ર' ના ખેનની મુખ્ય અમર કરણ છે અને 'ખૂનેનાહુક' (Hamlet) પણ તમામ રુચ્ય કૃતિ છે છતાં એ બંને કરણ કૃતિઓના tone તથા atmosphere દેખીના જુદા જુદા છે, ગાટે તેમાં કામ કરતા અભિનેતાઓએ પણ પોતાની 'એક્ટિંગ'ને તે પ્રમાણે રગપલટ આપવો, કે જોયો નાટકનું વાતાવરણ અને તેની ગાયા સચવાઓના રહે. આ નાખલુ કે રમૂજ નાટકમાં એ એક્ટર લેજે જો પોતાને સુખી દેખાડવો હોય તો ત્યાં પણ આપણે પોતે કેવા અને કેટલા સુખી, તથા જો નાટક કરણમય હોય તો ત્યાં કેવા અને કેટલા દુઃખી દેખાડવા એનો ખ્યાલ રાખીને તે પ્રમાણેની એક્ટિંગ કરી દૃષ્ટાત લેજે 'નરક' યાને 'Hell' ના દેખાવમાં પ્રથમ પ્રમાણે કાંઈ ચોક્કસ જાતના પાત્રોને રમૂજ પણ કરવાની હોય છે, પણ તે રમૂજ જણે ઉગ્રણી કે મિજગાનીએ ગેલ કરવા ઉતરી પડના હોય એ તેમણા સુખી બની જઈને કરવાની હોય જ નહીં એવી અંભાગ ન રખાય તો પછી નરકનું વાતાવરણ જાહેરાઈ જવા પામે અને સમજદાર પ્રેક્ષકો પર ધારેલી અસર થવા પામે નહીં.

૭૨

એક સાથે બેવડ ત્રેવડ ભાવના મુજબની બેવડી ત્રેવડી  
એક્ટિંગ કરી બતાવવી હોય ત્યારે શું કરવું

રગમય ઉપર જરા લગી એક્ટરને અકેકા છૂટો છૂટો ભાવ, લાગણી જોશ કે ભર્મિ (Firmness) બતાવવાના હોય ત્યાં લગી

વર્ગો થઈ ગયાં છે એ વાતને જતાં આજ પણ એ એક્ટર તેની બારે કુસંગતા મને વખાણ અને માંન પૂર્ણ થાદ આવે છે. ગૅરિક નામે એક્ટર એક કુળવતી સુંદર યુવતીને ચાહનો થાય ને તેને પરણવા માગે છે. વળી આ યુવતી પણ તેને ખેંચા દિલથી છે. હોકરીના ખાનદાની શ્રીમંત બાપને એક નાટકી માણસ ની દોકરીને પરણે એ ખ્યાલ નાખમંદ હોવાથી તે તેમની સામે છે અને પોતાની દોકરીને ખમર નહીં પડે તેમ ઉચિતને હકી ને ખૂબ સમજાવે છે. ઉચિત હેવટ લાચારીએ તે કશુંય રાખે છે એ મારેનું વચન પણ બાપડા ઉચિત પાસેથી લેવામા આવે છે. એવું વચન આપે છે. એ વચન પ્રમાણે એની પ્રિયા પોતે જ ધિક્કારતી થાય અને સમ્મન્ય તોડી નાખે તેમ કરવા ખાતર ડને ચાર સાગ આખરદાર લોકો વચ્ચે, પોતાની પ્રિયાના દેખતા જ, સો એ સો ટકા મહત્ત્વ હોવા છતાં, એક નગણા, લાફડા હારડિયા મુખ્ય લેખેની તમામ નકલી છાકટ અવસ્થા ધારણ કરવી પડે છે.

અહીં, ઉચિત ગેરિકના પાત્ર લેનાર અભિનેતાને એકી સાથે ત્રણ જુ બાવો ધ્રાને લાગણીઓ જોડે કામ કરવું પડે છે એક તો છાકટ અવસ્થાની ધૂન, બીજી તો છૂપાં દુઃખની લાગણી, ત્રીજી એવી એ અદરખાતેથી જાતે દિલગીર છે, કારણ પોતાની પ્રિયાને આવી પોતાની આલથી તે બારે દુઃખી અને ગુસ્સે કરી રહ્યો છે ત્રીજી લાગણી તે, તમામનીનો તેને પોતાને ખરેખર તો મહત્ત્વ છે એમ મનમા સમજી શકે એવી છૂપાવેલી મહત્ત્વ ભાવનાને જાગતી ધૂન. આની ત્રણ ત્રણ ધૂનો વચ્ચે એક્ટરનું કાર્ય એકી સાથે છૂપાંવણુ તેમજ જાહેર કરવું એવી કિસમનું સક્ષમ અને પેચવણુ થઈ પડે છે. આથી ચહેરા પરના દુઃખને ઢાકવું પડે છે જતાં

તમાશમીનોતે બારીકાઈથી તે બતાવી આપવાનું પણ છેજ. લક્ષી  
છાકટાઈને પૂરપાટ છતી કરી છે છતાં તમાશમીનોના અતરમા તેને  
માટે પ્રદસ્થમુલભ મહાનુભૂતિ યાને દિલમોજી ગહે એવો પણ ભાવ કે  
દરજાએ ઔટરે બતાવવો ગજોજ. વળી જાતે છાકટો થયો નથી છતાં  
તેણે આમદુબ્બ છાકટ અવસ્થા પણ, મામેના પાત્રને છેતરવા માટે  
ખરેખરજ બતાવી આપવી ગહીજ

આ ત્રેવડ ભાવ પ્રમાણેની રેવડી ઔટિંગ એક માથે કરી  
બજાવરી એ કાંઈ નાનું સૂનું કામ નથી અને ઔટરને અતિ મુક્ત  
એરી કળા દાખવતી પડે છે કેાઈ ધણોજ સારો લાયક સમજદાર  
ઔટર આવા મુશ્કેલ પ્રમંથોને રંગમય ઉપગ પહોંચી વળી શકે છે

આવી જાતના તરફવાગ પ્રમંથો જ્યારે લજવરા હોય ત્યારે  
લાગતાવળગતા ઔટરોએ શું કરવું ?

ત્યારે જે જે કે તજુ ભાવનાઓ એક માથે લજવી ગતાવવાની  
હોય તે ભાવનાઓની ધૂનને તેણે પેનાના મનમા આગમજથી ખાનગીમા  
વારવાર વમાખ્યા કરી રિદ્ધર્મલ વેગાએ તેમજ ખાનગીમા તેને  
વિચારપૂર્વક અજ્ઞામ કરવો પડી નહીં કે જે ધૂનો માહેલી જે એક  
મુખ્ય ધૂન હોય દાખના લેમે ઢોગી છાક અવસ્થા, તેને લગતી  
ધૂન વાળી ઔટિંગને આગળ પાડવી અને બાકીની જે એક બે ભાવના  
હોય તેને માત્ર આંતર પ્રનાહો યાને દિલના 'અન્ડર કન્ટ્રોલ'  
લેમે ગણીને તેને પ્રુબ્લેમીકામય અભિનય તરીકે back ground  
મા ગણીને તે પ્રમાણે ઔટિંગ કરવી યાને, જે બનાવવી મુખ્ય ઢોગ  
છે તે આમેા વખત ક્યે જવો, પણ જે બીજી બે ભાવના જે  
અતગ્ના દુ ખને જાહેર કરવાની અને ઉજરાઈ આવતી પ્રદસ્થાઈને  
પ્રકટાવવાની તેો તેો જેમ વીજળી ચક્ર દઈ ચમકે ને ઝા પાછી

પ્રકાશ જાય તેમ ક્ષણિક ક્ષણિક બતાવી તેમને વ્યવસ્થા જરાક જરાક કાંઈ કાંઈ વારે જ બાહર પાડી

દિવના આ છૂપા આંતર પ્રવાહો (Under currents) મુખ્ય એક્ટિંગ દરમિયાન કંઈ કંઈ પલે બાહર પાડવા તે તે પોતાને, લાગતા-જાગતા એક્ટરે આગમનથી જાણીને નોંધી રાખતી હાખલા લેખે આ આંતર પ્રવાહો દર્શાવતી એક્ટિંગ, ત્યારે રમતમાં ઉપરના ખીલે પાત્રો પરસ્પર કાંઈ વાતચીત કે ક્રિયામાં લાગી ગયા હોય ત્યારે જરાક કરી નાખતી; અથવા લાગતુવળગતું પ્રિય સ્ત્રી પાત્ર જ્યારે કુખ્ય અણુગમ્યા અને શરમથી એને જોઈ રહ્યું હોય ત્યારે જેવી વીજળી ચમકે અને સડક દેતી પાછી લોપ મધ જાય તેમ તે એક્ટરે જરાક જ વાર આંતરગમ્યા અને આંતરિક અદસ્થાપ બતાવી દઈ, પાછી મુખ્ય ભાવના પ્રમાણેની જે પ્રધાનભૂત (Main) એક્ટિંગ છે તેને કરવા માડવી

આટલી મંજાળ રાખવાથી એક પક્ષે જેમ તમારાખીતેને બતાવી આપના જોઈતા હૃદયના આંતર પ્રવાહો મુખ્ય અભિનય (Main acting) માં કાંઈ જવા પામશે નહીં, તેમ વળી ખીજ બાજુએ ઢોંગ રૂપ મુખ્ય અભિનય પણ, આંતર પ્રવાહોના જાહેર દર્શન થતા છતાં સત્ય જેવો નીવડવા પામશે

૬૭

**એક્ટર માટે એક ઘણીજ અગત્યની ખાસ તથા મુખ્ય કસરત**

આપણે એક્ટર વર્ગ એમ જ સમજે છે કે તેમને સ્ટેજ ઉપર રિહર્સલ દરમિયાન અને ખુદ નાટક ચાલતી વેળાએ વધતી ઓછી હિલચાલ કરવી પડે છે એટલે તેમને કસરતની લગારે જરૂર નથી



આ તેઓની કમસમજ અને જૂન છે. પહેલુ તો એ કે સ્ટેજ ઉપર પોતાની કાજ કે પધાને અંગે તેગો ગમે એટલી જે બેખ્યાલ થાપણા કરે તે કાષ્ટ 'કમગત'ના વર્ગમાં ગણાય નહીં. શરીરને એથી કાષ્ટ તાલીમ કે સક્રિય મગવા પામતા નથી. વળી ખીજી જે વાર્ત સમજવા જેવી છે તે આ, કે કસરત મોત્ર તેમના આરાગને માટે જ નહીં પણ તેમની એક્સ્ટેન્ડિંગમાં સંહેલાઈ લાનના ખાતરે પણ તેમને અગત્યની છે.

આપણે જાણીએ છીએ કે સ્ટેજ ઉપર જતાવાતા વિધ વિધ જુરસાઓ જુદી જુદી રીતે આપણી ચિવચાલ ઉપર અસર લાવે છે. મુખ્ય ભાગે આ અસર બે જાતની હોય છે. આપણા અવયવો અને દેનાયુઓ કા તો ઢીલા મલ અને છે—કા તો તે તસતસતાં યાને તમ અને છે. નિરાશા, નિષ્ફળતા, પરાજય, નામોશી, શરમ, આઘાત થાક વગેરે નરમ જુરસાઓના બોવ જતાવનારી એક્સ્ટેન્ડિંગ વેળાએ સરથી તે પાપ લગી આપણા શરીર નો સર્વે ભાગો ઢીલા થયે બની જવા પામે છે. એથી ઉલટું મારાંમોરી હજિયો, સામે થવું, તરડાવું, ફરમાવવું, ઉર્મગ, આલોક, ખુશાસી, ગુરંસો કોઈ એ બધા ઉમ યાને સખત જુરસા દરમિયાન એક્સ્ટેન્ડિંગ વેળાએ શરીરના બધા અંગો તમ એચાએના અને તમતસતાં બને છે.

એટલા માટે દરેક એક્સ્ટેન્ડર ખોનગીમા દરરોજ એવાં થોડાંક કસરતો કે જે આખા શરીરને ઢીલુ (Relaxed) તેમજ તમ (Tense) બનાવવામા કામે લાગે, તે કરવી જોઈએ છે, કે જેથી સ્ટેજ ઉપર જરૂર જણાતે, તે, ઝટ ને પટ શરીરની ઢીલાઈને કે શરીરના તસતસાટને સહેલાઈથી, મગજતાથી અને વળી સ્પષ્ટમય અમલમાં આણી શકે.

આમ શરીરને 'રિલેક્સ' કરવાના અને 'ટેન્સ' કરવાના અનેક કસરતી પ્રયોગમાંથી અત્રે એક પ્રયોગ નીચે રજુ કર્યો છે:-

થોડાંકે પગમાં ચોસો અને ઊભી રહી જાઓ. એ વેળાએ જ પગ આગળ પડતો હોય તેને જમીન પર ઘાર યાથે મેલો. પછી એમ ઊભા રહી, ધીમે ધીમે તમાગ જાને હાથ ઊંચે ઊંચે ઉપર ચઢાવતા જાઓ તે આખાં શરીરને માયાંથી તે પગ સુધી તંગ તથા તસતસતું બનાવતા જાઓ. તે વેળાએ હંથેનીઓ ખુલ્લી હોય અને આંગળીઓ આગળ પડતી ઊભી દિશામાં લંબાયેલી, ખેંચાયેલી હોય; એ વેળાએ મસ્તક સગાર પાછળ ગયેલું હોવું જોઈએ એમ જ્યાં સુધી આખું શરીર ખેંચાયેલું અને તસતસતું (Tense) ન બને ત્યાં સુધી હાથને ઊંચા કર્યા જ જાવો. જ્યારે હાથની આંગળીઓ એકદમ ખેંચાઈ રહેવા આવે ત્યારે એનો અંત આવેલો સમજવો. સમજ માટે નીચલી આકૃતિ કે જુઓ:-



( આકૃતિ કે )

આમ તસતસતી (Tense) હાલતમાં એકાદ બે મિનિટ કાઢ્યા પછી હવે શરીરના બધાં સ્નાયુઓ પાછાં દીધાં થવા જોઈએ, અને

તેટલા ખાતર ગરદન ખલા, કાણી અને ગૂંટણ જરાક નમાવી દેવા. પછી બન્ને હાથોને ધીમે ધીમે નીચે ઉતારવા, એમ નીચે ઉતારતી વેળાએ તેમને કાણી આગળથી લગાર દૂર લખડતા જેવા રાખવા. ગૂંટણ એ વેળાએ ઢળી પડતાં હોય તેમ ઢીસાં અને આગળ પડતાં રાખવાં. ચરણ (Feet) સમાન્તરે આવેલાં પણ અંકેકથી લગાર દૂર જ હોય, અને બરડો ગરદન તથા મસ્તક નમી પડતાં વળેલાં હોવા જોઈએ, સમજ માટે જુઓં આકૃતિ ખ.



( આકૃતિ ખ )

પછી જાણે ગૂંટણીએ પડી જતા હોવો તેમ એ નમતાં ઢીસા શરીરને નીચે નીચે ધીરે ધીરે લાવીને છેવટ તેને જાણે પગે પડીને કાંઈની માફી માગતા હોવો તેવી તદ્દન નમી પડેલી (Crouching) સ્થિતિમાં લાવી મૂકો. એ વેળાએ મસ્તક જમીનને અડેલું, હાથ લાખા પણ ઢીસા બોંધને અડેલા હોવા જોઈએ. સમજ માટે જુઓ આકૃતિ ગઃ-



## ( આકૃતિ ગ )

આમ સરીગને 'નિલેક્સ' કરીને પછી ફરી તેને ઝોજ સ્થિતિમાંથી ધીમે ધીમે 'ટેન્સ' યાને તમતસપ્ત બનાવી દો તેમ બની રહે ત્યારે વળી પાછું તેને ઉપર જણાવ્યું તેમ હીલું કરો. આમ દરરોજ પાંચ માત્ર કે દસ ખાત્ર વખત કરતા રહે.

૭૪

## રોજ ઉપર પડી કેમ જવું ?

પ્રથમ પ્રમાણે રજમ ચ ઉપર એક્ટરને ફાળે ધળ્લ દષ્ટ જમીન ઉપર પડી જવાનું આવે છે. કાંઈવાર ધણા માથા સમાચાર સાંભળીને આઘાત યાને ફટકાથી, કાંઈવાર નબળાઈ કે માદગી કે ખારતીથી એકાએક જીવ ફરી આવી બેસુદ્ધ થવાથી, અભિનેતા કે અભિનેત્રીને રોજ ઉપર ધણાક દષ્ટને પડી જવાનું થાય છે, આવા "Stage Fall" બરાબર થઈ શકે અને કંઈગો હાસ્યારપદ દેખાવ ન થાય તેની પણ અમુક પદ્ધતિ છે.

અતેક સિખાઉ બિનઅનુભવી એક્ટરો એવી વેળાએ જ્યાં ઊભા હોય છે ત્યાં જ બેસા બેસા પડી જાય છે. પણ તે ખોટું છે. પોતાને આઘાત (ફટકો) થયો છે એમ દર્શાવવા એક્ટરે પ્રથમ એકાદ બે ડગના આગળ પાછળ જઈ લંબડિયા ખાવા (Stagger) જોઈએ અને પછીજ પડવું જોઈએ. બનતા સુધી એક્ટરને ચટાપાટ જમીન પર પડવાનું હોય છે. એ માટે જો તો તે આગળથી પડવું શ્રેષ્ઠ છે.

બાનુએથી પડતું મુકે પર તુ કેઈપણ દાખલામાં તેણે પ્રથમ પાછળ જતો એક Swaying backwards ખાવોજ જોઈએ એવી શરૂવાત કરીને પડતું અસરકારક ચૂંચા પામે છે

આ 'સ્ટેમ ફોલ' જ્યારે બગબગ આવડી જાય છે ત્યારે તે તે જાણે તાત્કાલિક બની જતો હોય અને એક્ટર જાણે કેવો ઉભેમાપ ધનાકે દર્શને પડ્યો હોય એવું તમારાખીનેને લાગે છે પરંતુ એ અમુક તાલીમ કેવા ચાલુ અસરતનું પરિણામ છે

શરૂવાતમા શીખતી વેળાએ એટલી ગતિ, ઝડપ અને તાત્કાલિકતા આ પદ્ધતિમા જણાતા હોતા નથી એ તો કેંક અભ્યાસ પછીજ થવા પામે છે

જો પડતી વેળાએ શરીરને લાગે વાગે નહીં અને કુદરતી જેવું અસરકારક પડતું કરી બનાવવું હોય તો તેની આવી આ છે કે પડવા પહેલા પડનાર એક્ટરનું આખું શરીર ઢીલાઈમાં આવી ગયેલું હોય જ જોઈએ, અને શરીર નીચલા કબે જમીનને જઈ પહોંચે પહેલા ગૂટણ પછી થાપા અને નિતબ, પછી ખભાંને ઉપરે માથું.

આરંભમાં, શીખતી વેળાએ નીચલી પદ્ધતિ ધીમી ગતિએ કરવી પછી તેમા ઝડપ વધારતા જવું -

૧-શરીરને આખું ઢીલું બનાવી તેને પાછળ ઝોકાવો

૨-પછી શરીરને આગળ ઝોકાવો

૩-પછી જમીન બપર ગૂટણીએ પડી જતા હો એવી ગિચાઈમાં લખેડી (troop) પડે

૪-પછી ખરેખર જ તમારા હાથ અને ગૂટણ, જમીનને લાગવા જોઈએ.

૫-પછી માથો ફેરવી ફાર મરડી ચઢા ચઢ જાવો

૬-પણ તેમ થતા પહેલાં જમીન ઉપર પ્રથમ એક ખજું, ત્યાર પછી બીજું ખજું જઈ પડવું જોઈએ અને પછીજ માથું ભોંપતે લાગવું જોઈએ.

૭-અને તે વેળાએ આખું શરીર ઢીલું પણ લાંબુ છૂટું અને દાથે અકેડી બાજુમાં કાંઈક આડા ઢીલા લંબાવેલા હોવા જોઈએ.

આ ક્રમ સમજવા માટે નીચે આપેલી આકૃતિઓ--



અવગતો આ બધું ક્રમવાર થાય છે, પરંતુ ફેટલોક વખત સુધી અભ્યાસ પાને 'પ્રેક્ટિસ' કર્યા બાદ તે એટલું ઝડપથી અને સળંગમાં બની જતું થાય છે કે તમારાજીને તે એમ લાગતું જ નથી કે આ પડતું કોઈ એકાદ ક્રમ પ્રમાણે થતા પામે.છે.

## પ્રકરણ ૨૫ મું

(સચનાઓ ચાલુ)

૭૫

### ઑફિસ અને 'પ્રોમ્પટર'

ઑફિસે 'પ્રોમ્પટર' સાથેના પોતાનો મજબૂત જગખર મમજવા અને જાળવવો જોઈએ. પ્રોમ્પટર મોટે મોટે બોલી શકે નહીં એનો અવાજ વહેતો પણ ધીમો હોય છે એટલા માટે એના માદને કામ પણ વેળાએ પકડી શકવા જોઈએ. પોતાના કાનને ઑફિસે આગમજથી જ જાળવવા જોઈએ છે. પ્રોમ્પટરનું કામ આ છે કે ઑફિસે ત્યારે અચૂક જાળવવા જોઈએ. શબ્દ માગી રહેલો હોય ત્યારે તે, તેને યાદ આપી પૂરો પાડવો; અથવા તો જ્યારે ઑફિસનું મન 'વિન'વેળા તદ્દન જ શૂન્ય જેવું બાલી થઈ ગયું હોય ત્યારે આખું વાક્ય બોલી જઈ તેની શ્રમ થયેલી માદાસ્તને પાછી સનેજ કરવી એવી વળાએ ઑફિસે મહારાષ્ટ્ર જઈ, ખાતું ડોકુ ફેરવી પ્રોમ્પટર લશ્ચી 'વિન' મા જોવા માંડવું નહીં; એક ઝડપી બારીક નજરેંકજ તેને પોતાની મુશ્કેલી જણાવવા અર્થે તે વેળાએ પૂગતી થઈ પડશે. તે પોને પ્રોમ્પટરની મદદ માગી રહ્યો છે એવું કશું પણ તેની તરફથી મળે કે સચરાણ તમારામીનોને લાગવું જોઈએ નહીં.

કેટલીક વેળાએ પ્રોમ્પટર કાચરેકટરનું પણ સાથે સાથે કામ કરે છે અને ઑફિસને, કદાચ વાક્ય મોટેથી બોલવું કે અવાજને ધીમો કરીને બોલવું તે પણ 'વિન'માંથી કહી મંજાણાવે છે "ચાલ, હવે લાગે છે મોટા અવાજે બોલ" "ચાલ, હવે અવાજને ધીમે કરીને બોલજો"

એવી પ્રેમપટની થતી આતા વળાએ જો શિખાઉ એમચોર એકટ  
પોતાના માધન્ય સાધને એકદમ જમગ મોટા અવાજમા ફેરવી નામ  
અથવા તેથી ઉપર અવાજને જો ધસો જ નીચો પાડી નામ  
તો મમજ્જાર તમાશાખીનો અવાજને ચલાવવા ઉતારવા વિષેનું તે  
એકદમનું અનધડપણ પામી જાય છે પ્રેમપટની પોત્ત મૂચનાને તે  
વગર સમજે અનુસરે છે, એમ નજો ઝડ ચેતા જાય છે માટે  
એમચોર એકટરે, "મોટીથી જોડો" - "ધીમેથી જોડો" એવી  
પ્રેમપટની આતા લેતી વેળાએ પોતાના માધન્ય અવાજથી કેટલું  
મોટું અને કેટલું ધીમું જોડવું તેનો અવાજ મમજ્જને અવાજ  
કાઠવો જોઈએ છે દૂકમા એવી વેળાએ અવાજનું ચડવું અથવા  
ઉતરવું તેની આગળના સાધના પ્રમાણમા ઘણું જોઈએ છે, નહીં તો  
એવો સાફેર અનુકૂળ તથા અનુકૂળી થાા પામી એકદમનો અભિનય  
જરૂર જમગરા જ પામે છે જાહે તમાશાખીનેને એવી મફતમા 'હમવાનો  
જોગક' મળવા પામે છે તે જુદો

૭૬

## એકટિંગના વિધિવિધ શિક્ષણ સ્થળો

એકટિંગના કુજમા Mimicry માને આળા, એટાનું તથા  
અવાજનું અનુકરણ માને નકલ મુખ હોય છે આટલા માટે શિખાઉ  
એકટરોએ પોતાના ફાલતુ વખતમા ધગમા કે ચીએટરમા જેસીને  
ગેપા મારવા કરતા. કે ધ જાહેર જગ્યાઓમા ચીટામા, ધર્મશાળામા,  
હોટલમા, સીટીમા, આગાહીમા, આમમોટમા, અદાલતમા, મેળામાં,  
મેળાવડામા, જતા ફરતા હગતા ભેળાતા રહેવું. ત્યાં આજ કાન ખુલા  
રાખીને સ્ત્રી પુરુષોને અને બાળકોને અવલોકવા તેમા પણ જો કોઈ  
રમૂજ રીતભાતનો, ચકાસેલો, લહેરી અથવા ખીજઓથી જુદો પડતો



વિચિત્ર અને વિવિધ પ્રકારનો પુરુષ અથવા સ્ત્રી નજરે પડે તો તેમાં જાણવા જેવું થું છે; એની જોશવાની કાંઈ ચાલાકી છે કે, કાંઈ સાક્ષાત્તિક ચોકમ ચેષ્ટા કે અવાજ એ ધરાવે છે કે વગેરે અવલોકાને નોંધી ગાળવું. અને પછી ધરમાં કે રંગમંચ ઉપર જઈને તેને ક્રિયા શીખવું.

૭૭

## ઍક્ટરની તથા આત્મ પ્રતીતિ

અનેક આવડત અને લાવકાત છતાં ઍક્ટરને પોતાને વિષે શ્રદ્ધા યાને આત્મ પ્રતીતિ (Confidence) હોવી જોઈએ. સરખ ઍક્ટિંગ માટે એની આવશ્યકતા પહેલાં પણ અને છેલ્લાં પણ, અને દરેક વેળાએ હોવી જોઈએ. આત્મપ્રતીતિ પોતાની યાદદાસ્તગતિ, પોતાની શક્તિ વિશે, અને પોતાના અવાજ વિશે.

૭૮

## વસ્ત્રપરિધાનનો પરિચય ઍક્ટરને કેમ મદદ આપી શકે છે

જે જે જોલામાં જે જે પાત્રો પોતાને લજવામાં છે તે તે પાત્રોને પોતાને બરાબર ખ્યાલ છે કે નહીં તે સમજવા ખાતર ઍક્ટરને પોતાના પાત્ર યોગ્ય વસ્ત્રોને જાતે ઝોળખવાની અને ચૂંટી કાઢવાની આવડત હોવી જોઈએ છે. એટલા માટે વળી તેને જુદા જુદા દેશોના સ્ત્રી તથા પુરુષ વિષયક જૂના નવા વસ્ત્રપરિધાનોને લગતી ચિત્રપોથીઓનો અભ્યાસ હોવો જોઈએ અને તેણે ચિત્રાલયો (Picture Galleries) ની વખતો વખત મુલાકાત લઈ ત્યાંના ચિત્રોમાં દર્શાવેલા પાત્રોના વસ્ત્રપરિધાન પણ જાણતાં પિછાણતાં શીખવું જોઈએ. યાદ રાખવું:

પાનના વજ્ર પરિચયના જ્ઞાનમાથી પાનનો ધૂન પ્રકાર શિખાવે  
અને તેમાથી પછી પાનાનુકૂળ એક્ટિંગનો ખ્યાલ ઉપજવા પામે છે

૭૯

**પ્રખર ઉશકેરાટ વેળાએ છાતીની ઉચક મેલ ખરાબર  
કેમ થવા પામે**

રગમય અને રગપા ઉતરના એક્ટરોને તથા એક્ટ્રેસોને, બાર  
કોધ, ભય ધાસ્તી, એવા એવા પ્રભે પોતાનો આસોચગામ નેમથી  
આસી ગળો છે એમ બતાવવા ખાતર પોતાની છાતીને ઊંચી નીચી  
કરની પડે છે

પરંતુ કાયા શિખાઉ એક્ટરો આવી વેળાએ અડુફતી બનતા  
લાગે જાણે દમ લેવાની ખામ કસરત કરી રહ્યા હોય ના, તેમ  
તેઓ પોતાની છાતીને ધમણની માફક ઉપસાવે છે અને પાછી મેમાડે  
છે આથી સાન યાત્રિક જેવો દેખાવ ઊભો થાય છે અને એક્ટરેજ  
હાસ્યાસ્પદ થવા પામે છે.

એવા વેળાએ તમાશાગીનો વધુ કચરાતો આમ ઉપજે છે કે  
લાગતો વગમતો એક્ટર કે એક્ટ્રેસ પોતાની છાતીને જોટલી ગળગળ  
કુચાવે છે તેવી અને તેટલી જ તદસ્ત લાગણી તેના ચહેરા પર  
દેખાતી નથી

વળી એવા અભિનયની બીજી ખામી આ હોય છે કે એક્ટર  
લાગણીની પહેલી રકુઆતથી જ પોતાની છાતીને એકદમ નેશએ  
ઉપર નીચે કરવા મડી ભય છે. જેમ જેમ લાગણી ઉતકટ બને તેમ  
તેમ તેના પ્રભાણુમાં છાતી પહેલા ચોડીક અને પછી વધુ વધુ ઊંચી  
નીચી થતી થતે એ કમ ભૂલાઈ જવાય કે જે ખોટું જ છે

છાતીને ચડવાનું અને પડવાનું મગજ અનગમા ચાલતો પ્રયત્ન (Motion) છે માટે આની એક્ટિંગ ને બગાડ પ્રકારે કરી બતાવવી હોય તો એક્ટરે પ્રથમ તો જ મરદસ્ત જીવનસાને પોતાની છાતીની અદર જગાડવો જોઈએ છે ને બર્મિ જાની માહે પ્રયત્ન દર્શો તો પ્રખર અભિનય મહેજ પ્રવાસે કરી શકાશે ધમધમ ચવાવવાની અમત્ય નહીં જેવી ગહેરો એવે પ્રમંથે છાતી બિચી નીચી કવાની શરૂઆત ધીમેથી કરવી અને ચામ દ્રકા દ્રકા પણ બિડા લેવા માડવા જેથી છાતી સગમી રીતે કુદગતી જેવી બિચક મેલ થતી દેખાશે અને કદગો દેખાવ થતો અટકશે

૮૦

## અક્ષરોએ વાર્તા વાંચતી વેળાએ કંઈ બાબત ઉપર ખાસ લક્ષ આપવું

વાર્તાવાંચન ને અભ્યાસપૂર્વક થાય તો તે અભિનયકારોને એક્ટિંગના શિક્ષણ માટે મને લાગી શકે એમ છે નવનિકાઓ અને નવલકથાઓ વાચવાથી તેમને તરેહવાર જાતના પાત્રોનો (Characterization) નો ખ્યાલ મળી રહે છે એથી પોતાને કાગે આવતા પાત્રોના માનસ, તેમની પાત્રાલુકી જામ પ્રકૃતિઓ તથા ધૂનો વગેરેનો તેમને પરિચય થવા પામે છે

પરંતુ આ નવલિકાનું અને નવલકથાનું વાચન રાખતી વેળાએ જો એક ખાસ બાબત ઉપર તેમણે લક્ષ આપવાનું હોય છે તે લેખક વાર્તા મહીં આપેલા “સવા” યુક્ત પાત્રાલેખનમય સ્પર્શો” છે એટલે કે વાર્તાના પાત્રોની બોલતી વેળાની અગરિચિતિ, દબલબ, વસ્ત્રપરિધાન, બાવ પ્રકાર ને ચાળા એધરા તથા નેમની આતગરિચિતિ

જણાવતી વાર્તા લેખકની દૂંડી દૂંડી રજૂ થતી વર્ણન પકિતઓ છે. એવા “મંવાદયુક્ત પાત્રલેખનમય રૂપરો” પ્રત્યેક એક્ટરે અને એક્ટ્રેસે ખરાબર સ્થૂંક પહોંચાડીને વાંચવા જોઈએ છે.

વાર્તાના આ “મંવાદયુક્ત પાત્રલેખનમય રૂપરો” તે શું તેના ખરાબર ખ્યાલ મળે એટલા માટે તેના ત્રણ નમૂના અમે નીચે રજૂ કરીએ છીએ.

‘પણ કટિન્ડીન જીજી કાદ ખેરીઓને નહીં ને એકલાં મારલોવાનેજ ધરાક પાસે કેમ લાઈ જતો એ મારે જણાવવું છે’ આંખો અડધી ખીંચીને અને મુખ પર હુમ્મ્યાઈ લઈને ‘સંતાની સ્મિત કરીને સરહારી વકાલે પૂછ્યું

અને ઉપરકાળા કીધેલા સમ્બોલે “સંવાદયુક્ત પાત્રલેખનમય રૂપરો” કહેવાય.

‘અરે, મારે તો આંહી લહેર છે, આંહી તો એવી મગ પડે છે, એવી મગ પડે છે, કે, હવે કરો અભખરો રલો નથી’ નેખ્દયુડાઈને તાકી રહેલી પોતાની મોટી માયા ભરેલી ગાલ આંખોમાં રોજની ટેવ મૂજબ લયનો લાવ આણી તથા ચોળીના ફાટયા તૂટયા, ચોળાઈ ગએલા ને મેલા લાંઠલામાં લપેટાયેલી પોતાની છેક પાતળી ને રનામુમદ મરદન મરડતી મરડતી તે જોલી.

‘એ લોકોએ ગિટિનને પકડેલો, પણ એની જાતમી મારી પાસેથી કંઈ એ લોકો નહીં મેળવી શકેવા એ નકી’ શરમની મુરખીથી લાલચોળ જનીને વ્યાકૃળતાથી આસપાસ ચકળવકળ તજર નાખીને લીડવાએ કહ્યું

આવા કાળા બતાવેલા પાત્રલેખનમય રૂપરો વાર્તા મહી મંવાદ (Dialogue) સાથે જોડાઈને લખાએલા જે રજૂ થાય છે તેને

ઑક્ટરોએ વાંચીને નોધી લેવા જોઈએ છે કે જે તેમને કાઢને કાઢ વેળા સ્ટેજ ઉપર પોતાની ભૂમિકાઓ ભજવતે કામે લાગ્યા વિના રહેશે નહીં.

૮૧

## ઑક્ટર અને તેનું હૃદય

સારી ઑક્ટિંગનું માથું સર્જક તે આપણું હૃદય (Heart) છે. એ હૈયું ઉભરાવા વિના ઑક્ટર પોતાનો કાંઈ પણ ભાવ રંગમંચ ઉપર નરાનર રીતે વ્યક્ત કરી શકતો નથી, પછી ઑક્ટર ગમે એવો ખુલ્લિકુશળ કે ચાલાક હોય તો યે શું ! આટલા માટે ઑક્ટર કે ઑક્ટ્રેમનું હૈયું સદા ઉભરાતું અને જાગૃત હોવું જોઈએ. માત્ર રંગમંચ ઉપર ભૂમિકા ભજવતે કે રિહર્સલ વખતે તે પોતાનું હૈયું ઉભરાવે તે પૂરતું થઇ પડે તેમ નથી. જેમ ઑક્ટરના સરીરને તેમ તેના હૃદયને પણ તેની રૉજિંદી કસરત મળવી જોઈએ. માત્ર “સ્ટેજ” ઉપર નહીં; પરંતુ સ્ટેજ બહાર દુનિયા સંસારમાં માનવોના સહવાસમાં તે મળવી જોઈએ. માનવ સહવાસમાં હૈયાં ઉભરાવવાથી ઑક્ટરની માનવતા (Humanity) ખીસે છે, અને આવી માનવતા ખીસવેલો અભિનયકા તમાશાળીનો ઉપર જાગરી અણુદીઠ અસર પાડી શકે છે.

રસ્તે ચાલતાં કે મેળાવાકા અથવા મંડળીમાં ઑક્ટરો ભોંકાના ચહેરા જુએ અને તેમના ચાળા તપાસે તે તેમનો અબ્બાસ અપૂર્ણ ગણાય એ ઉપરાંત તેમણે તો રસ્તામાં અને અન્ય સ્થળોમાં જે જે કાંઈ જોવામાં આવે તે તે ઘટનાઓમાંથી અને પ્રમંજોમાંથી અનુકૂળ ઊર્મિઓ ત્યાં ને ત્યાં જ પોતાના હૃદય માંહે જન્મવાથી જોઈએ છે. દષ્ટાંત લેજે દયા, દિલસોજી, નમ્રતા, કેષી, કમકમાટ, ખુશાલી, પ્રેમ, પાતસદ્યભાવ, આગકનો આનંદ, સીની જાવબીની કોમળતા વગેરે વગેરે જે જે કાંઈ

પોતાના જોવામાં આવે તેને લગતી લાગણીઓને એણે ત્યાં ને ત્યાં દેવામાં જગાડી, ઉલગરની, અને જાતે અનુભવી જાણના શીખવું જોઈએ છે. રોજ વાચક હેતુ આવી જ રીતે બનાવી શકાશે. ઓરિયન્ટલ દેશ રોજ ઉપગ્રહી આવી જ રીતે છતી શકશે.

આટલાજ માટે જે પુરુષ કે સ્ત્રી, અભિનયમાં થતા માગતા હોય તે રોજ ઉપર સફળ થતા હજારો હોય તેમની ગોઠામાં મોટી લાયકાત તે લાગણીયતુ હેતુ હોવી જોઈએ. જાહેર એક્ટર કે એક્ટ્રેસ ગમે એવા મમજદાર, ચાવાક અને શુદ્ધિયાળી હોય પણ તેઓ જો હજાર દિવસ, વાકેખા (Ugly) કુજગ સ્વભાવના તથા ખાનીમદ પ્રકૃતિના હોય તો તેઓ રોજ માટે જેવાં જોઈએ એવાં લાયક ન જ મળ્યાં, કાચુ એવાં એમના દિલને હીચે તેમની અને તેમના 'ઓરિયન્ટ'ની તરફે જે એક વિવશ્ય પ્રકારની સહાનુભૂતિમય અદ્વૈત મનન-દોષી ગયાએલી હોવી જોઈએ તે બનાવા પામતી નથી. ગમે એવી ચાનાડ એક્ટિંગ જાણ એક્ટરનું અને તેના ઓરિયન્ટનું હેતુ બગાડર એક થતા પામતું નથી સમાજ વચ્ચે રહીને જે મનુષ્ય ઉપર અને નમ્ર જુદાઓ જાતે પોતાના દેશમાં બોગવતો નથી, અને એ રીતે જે માણસના દિવમાં, મમાગ વચ્ચે, વાચનીના કાદા ખૂચતા નથી તે માણસ રોજ ઉપર એક્ટર હોય પોતાની એક્ટિંગના કાદા 'ઓરિયન્ટ'ના દિવમાં ઘેચી શકે એ વાત બનવા જોગ નથી. માટે નવા અને જૂના પ્રતેક એક્ટરે અને એક્ટ્રેસે માનવસહવામ દરમિયાન જાહેર જાહેર પણ તક મળે ત્યારે ત્યારે પોતાની વિધિવિધિ ગર્ભિઓને જગાડી જગાડીને હજાર હમેશ પોતાના દેશને ધડતા ગહેતુ-ગતા રહેતુ-મજતા રહેતુ એ વિના રોજ ઉપગ્રહી તેમની ગમે એવી સરસ એક્ટિંગમાં એક જાતની કચાસ રહેશે-તેમની રોજ ઉપરની વાણીમાં તથા અવાજમાં એક જાતની પોકળતા અને કૃત્રિમતા ખલખલવા વચ્ચે.

૮૨

## “નાટ્યસૂચીઓ”નો સરસ ઉપયોગ ઍક્ટરો કેમ કરી શકે

નાટ્યકારે યાને નાટ્ય લેખકે કૌં સમા આપેલી નાટ્ય સૂચીઓના ઉપયોગ વડે ઍક્ટરો ને ઇચ્છે તો તેઓ પોતાની ઍક્ટિંગને દોરવા ઉપગત તેને સાગ પાયા ઉપર આણી ધણી મુધારી શકે છે.

નાટ્ય સૂચીઓમાં ઍક્ટરો કાજે તેમની વાણી બેગો તેમણે કેવો ભાવ (feeling) બતાવવો નેહએ, કેવી અગ્રિયતિ રાખવી નેહએ, કેવી હિલચાલ કરવી નેહએ કેવી ચેષ્ટા કરવી નેહએ, શું આપવું નેહએ, શું લેવું નેહએ, શાને અડવું નેહએ, કયા ઊભા રહેવું નેહએ, કયા બેસવું નેહએ, ક્યારે કબ દિશામાં વિચરવું નેહએ, ક્યારે ઓમગન (Crossings) કરવા નેહએ તેને લગતી વિગતનાર સૂચનાઓ અપાએલી હોય છે અવગતાં મારે કહેવું નેહએ કે આપણે ત્યાંના નાટ્ય લેખકો ઍટલી સંપૂર્ણ સૂચીઓ આપતા નથી તેઓ એ કામ ડિગ્નર્સક (Director) કે પૂર્વપ્રયોગશિક્ષક (Rehearsal Master) ઉપર હોડે છે આપણી ઍટલી અપૂર્ણતા.

પરંતુ આજના વખતમાં નેટલી પણ નાટ્યસૂચીઓ નાટ્યકાર તરફથી મળે તે જરાકે જગક બધી, પોતાનો પાઠ લખતી વેળાએ ઍક્ટરોએ લખી નાખવી, અને જ્યારે ‘રિહર્સલ’ આવે ત્યારે તેની સાથે ‘ડાયરેક્ટર’ની અને ‘નાટ્ય લેખક’ની સૂચીઓની મરખામણી કરીને મળતાપણું કે જુદાપણું તેમણે નોંધી રાખવું.

પછી થોડાક ‘રિહર્સલ’ આવ્યા બાદ તેમણે પોત પોતાના પાઠ ફરીથી લખવા આ વેળાએ નાન્ય લેખકની અને ડાયરેક્ટરોની સૂચીઓ.

ત્યાં ન લખવી; પરંતુ તેની જગ્યાએ પોતે પોતાની તરફથી પોતાની સમજદારી પ્રમાણેની નાટ્યસૂચીઓ લખવી. આથી તે પોતાની આપી એક્ટિંગનો જાણે નકરો છતારી લેના હોય એમ થવા પામશે કે નો એને ભરાખર એક્ટિંગ કરવામાં ભારે મદદગાર થઈ પડશે.

હવે, જેમની પહેલી રાત પડે તેની એક દિવસ આગમન હેતુ સમયમાન પૂર્વ પ્રયોગ (Dress Rehearsal) દરમિયાન એક્ટરે ફરીથી ખાતરી કરી લેવી કે નાટ્યલેખક અને ડાયરેક્ટરે આપેલી નાટ્યસૂચીઓ પ્રમાણેની એક્ટિંગ વિષયક મંપૂર્ણ સમજદારી અને પૂરેપૂરી અમલી લાવકાત તેણે પ્રાપ્ત કરી લીધી છે કે નહીં.

જોમ નિશાલિયો પોતાના ઉપયોગ માટે પૃથ્વીના અને પૃથ્વી માંહેલા અનેક દેશોના નકશાઓ જુએ છે, તપાસે છે અને જાને કાગળ ઉપર પાડી જાણે છે તેમ ડાયરેક્ટર અને નાટ્યલેખકની નાટ્યસૂચીઓ તે જાણે એક્ટર ફરી વિદ્યાર્થીઓ માટે રગમગ જગતનો એક માર્ગદર્શક નકશો જ છે. આ 'નકશા'નો ઉપયોગ ઉપર લખ્યો તે પ્રમાણે થવો ધટે છે.



## પ્રકરણ ૨૬ સું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૮૩

### ઑફ્ટરોનું 'એનલાઈન'મેન્ટ'

પોતાના ઘરમા કે નાટક તખ્તા સિવાયના અન્ય સ્થળોમા કુદરતી હોયુ થયુ અને પોતાની રગમચ ઉપરની હુનિયામા હોયુ થયુ એ બે જુદીજ જુદી વાતો છે. આટલા માટેજ ઑફ્ટર પોતાના ઘરમા અને બીજે ઢેકાણે જે રીતે મોમતો અને વર્તતો હોય તેના કગતા તેને રગમચ ઉપર જરાક વચારે પડયુ અવશ્ય કરી બનાવવાનુ હોય છે. ખરુ જોતા તેણે 'સ્ટેજ' ઉપર પોતાના વ્યક્તિત્વ (Personality) ને અને પોતાના અવાજને જરાક આગળી (Project) પાડવાનાં હોય છે. રગમચ ઉપર કેમ બોલયુ કેમ વર્તયુ એના મગ્ન્ય-ધમા એણે કુ ગતી કરતા કાંઈક બે દારા ભાર વચાર કરી બતાવવાનુ હોય છે, પોતાની લાગણીને, પોતાની ધૂનને અને પોતાના બોનના કરવાને લગાર વચારે સ્પષ્ટ નાટવાળાં તથા ભારદર્શક બનાવવાના હોય છે.

ઑફ્ટરથી જેમ પોતાના ઘરમધે નાટક તખ્તા ઉપરની બોલચાલ તથા દબજમ કરી બતાવાય નહીં તેમ તેનાથી રગમચ ઉપર ઘગની જ માફક 'Life like' બની ચકાય નહીં જો 'સ્ટેજ' ઉપર આમ એ કરવા જાય તો તે તમાચમીનો માટે મદ અને નકામો ચર્ધ પડે બધા પ્રેક્ષકો તેને જરાબર સાબળી ન શકે અને પોને કદરતી હોવા છતાં પણ તેમને તે મોજા લાગે.

આમણ માટે એકદરે એજ ઉપગના પોતાના બોલના કાગો  
જાહે એક નાના મેમને આપણે જરૂર કો મોટો (Palmist's Lamentation  
Pilot) મનાવીએ તેથી થોડીક વિશેષના આપણી જોઈએ છે. ગમમ  
ઉપગનું આનુ જગા 'એનવાર્નમેન્ટ' એજ માટે ખરેખર કુદરતી  
પાને 'નૈયમ' છે. રજા માટે એટલી રિસેના અત્યોક્તિમય  
(Fragrantest) નથી જ વળી આરિયન્ને એટલું થોડુંક વાળી  
વિષયક કે અભિનય વિષય 'એનવાર્નમેન્ટ' નગની જગ્યાએથી બગાડ  
કે રતી જેવું જ સામે છે.

આ પ્રમાણે સમજને ગિજાણિ એકદગએ સાતને ગમમ મેમ  
આભાવિક બનાવના જોઈએ છે.

૮૪

## નોકર પાત્રે રાખવી જોઈતી એક સલાહ

નરા કાચા શિખાણિ એમેચ્યોર એકદરે ગમમ ઉપગ અનેક  
નાની બાળકો હી એક વા ગખતા નથી.

દૃષ્ટ ત લેમે કોઈ કોઈ એવા એમેચ્યોર નોકર પાના રોડ મોડણી  
મળવા આવનાર 'નિર્મિત' (આગતુક) ની ખાતર કરવા કાળે તેઓ  
જ્યાં મોડા હોય તેની પડમેની જ પથપથ (warrant) માથી રહેજ ઉપગ  
આવ્યા આવ છે એ રાજખી નથી ખરી રીત જોતા રહેજો. જે ઉટે  
રોડની બેકક આગળથી આધો હોત તે બાળુની પથપથમાંથી નોકર  
પાત્રે ગમમ ઉપર દાખલ થવું જાઈએ જ વળી એકેન્ન 'વિંગ' ની  
સગોલગ જીભા રહીને પથ મળના આવનાર વિશે ખાતર આપેની  
અમરકારક લાગતીજ નથી. વિંગ થી બે તથુ ડગ આગમ વધીને  
નોકર પાત્રે તેમ કંનુ થતે.

૮૫

## વાતચીત દરમિયાન વસ્તુઓ એક ખીજને ક્યારે આપવી તથા પસાર કરવી

એ પાત્રો અથવા તેનાથી અધિક પાત્રોએ પોત પોતાની વચ્ચે રમમય ઉપર ચાલતી ખાસ વાતચીત વેળાએ-અગત્યની વાતચીત વેળાએ-જે વાતચીત ખેલના વસ્તુ (Plot) ને ખનાવનારી કે વધારનારી હોય તે વેળાએ એક ખીજને આને કપ, માચીમતી ડબ્બી, શીગરેટની પેટી, પાન સોપારીની થાળી, કે દારૂની બાટલી વગેરે કાંઈ પણ વસ્તુ આપવી લેવી કે પસાર કરવી નહીં, કારણ એની વેળાએ તમાશાખીનોનું લક્ષ આવી શિલચાલથી પેલા ખોલાતાં અમુક અગત્યનાં વચનો પર જવાથી દૂર થવા પામે છે નમાશખીનોનું લક્ષ અને નજર વસ્તુઓની આપસે ઉપર દોડે છે જે ગેરવાજબી છે. માટે જ્યારે જ્યારે પણ આવી વસ્તુઓ આપવી અથવા પસાર કરવી હોય ત્યારે ત્યારે તે નજીવી જેવી વાતચીત દરમિયાન-સાધારણ જેવી વાતચીત દરમિયાન થવું ઘટે છે નહીંતર આવા, વસ્તુઓ આપવા તથા પસાર કરવાના અનિવચ અરથાને મહ પડી તેમની અસર તથા શોભા ઓછાં થવા પામે છે

૮૬

## ચાલતી વેળાએ પહેલો પગ કયો ઉપાડવો અને ઘૂંટણીએ પડતાં પહેલું ઘૂંટણ કયું નમાવવું

રેન્જ ઉપર ઉભા હો અને સામેની 'વિંગ' બણી જુઓ હોય ત્યારે ચાલતી વેળાએ જે પગ તમે પહેલો ઉપાડો તે ત્રેક્ષકો બણીનો ન હોવો જોઈએ, તે પડદા બાજુનો હોવો જોઈએ.

એથી ઉપર ન્યારે ઘૂંટણીએ પડ્યું હોય ત્યારે જે ઘૂંટણ નીચે નખાવું નોંધએ તે ત્રેક્ષકો લાળીવું હોવું નોંધએ; પડદા બાજુનું નહીં, એમ થનાથી તમાસખીનેની આંખ સામે તમારી અંગરિયત દેખાઈ ન જતાં તે આખી દેખાવા પામી તમારો અભિનય અમરકારક નીવડશે.

૮૭

## ચહેરાની 'પ્રોફાઇલિંગ'ના સમ્બન્ધમાં

રંગમંચ ઉપરથી તમાગ ચહેરાના કોઈ અવયવને જ્યારે ફેરવી મગડી બતાવવો હોય ત્યારે તમારો ચહેરો ખોટે ભાગે 'પ્રોફાઇલિસ' તરફ રાખીને તેમ કર્યો. પ્રોફાઇલિસની બરાબર સામે આખો ચહેરો ધરીને બામ કરવું એમ કહેવાની મતલબ નથી; માત્ર તે વેળાએ ચહેરાનો ધણો ખસે વિશેષ ભાગ તમાસખીનેને દેખાવો નોંધએ.

દાખલા લેએ હોડ મટમટાવી બતાવવા હોય કે કરડી બતાવવા હોય કે આખ ફડકાવવી હોય તો કદી પણ "પ્રોફાઇલિસ" ને પોતાનો અડધો ચહેરો (Profile) બતાવીને કરી દેખાડવા નહીં, કારણ તેમ કરવાથી તેની અરધી ખૂબી થરી જવા પામે છે.

૮૮

## પ્રોફાઇલિંગ વિષે જમણા અને ડાબા ચહેરાનો ઉપયોગ

કોઈ પણ એક માણસના શરીરની કે ચહેરાની બન્ને બાજુએ દેખાવમાં કે મજબૂતાઈમાં એક સરીખી હોતી નથી આ ઘટના પ્રમાણે પુરુષોનો તેમજ સ્ત્રીઓનો જમણો ચહેરો તેમના ડાબા ચહેરા કરતા વધારે દૃઢ થાને મજબૂત હોઈ દેખાવમાં પણ વધારે સારો હોય છે.

માટે જ્યારે કોઈ અભિનેત્રીએ ગુસ્સો, ક્રોધ, ધિક્કાર, કડવારા, બળ, મતા, દમામ વગેરે ઉપ જુસ્સાઓ દાખવવા

શોખ. ૬. ચિત્રો જીવાનો શોખ. ૭. પ્રતિમાંઓ અને પુતળાંઓ  
 અવલોકવાનો શોખ. ૮. યાદદારતસંક્રિત ખીલવવાનો લેખેતી  
 (Kilomorty Thakimanglu) પુસ્તકોનો અભ્યાસ કરવાનો શોખ.  
 ૯. અવાજની ખીલવણીને લગતાં પુરનકો વાંચવાનો શોખ. ૧૦.  
 ચહેરાની જુદાં જુદાં રંગાયુઓની સમજ ધરાવવાનો શોખ. ૧૧. મોક્ષ,  
 મળી અને છાતીની અંદરના બધાં ભાગો કિંવા અવયવોનું શારીરિક  
 જ્ઞાન ધરાવવાનો શોખ. ૧૨. ભોક્ષોના ચહેરાઓને તથા તેના ઉપર  
 ઝંઝૂમંતી જીર્મિઓને જોવા તેપાસવાનો શોખ. ૧૩. ભોક્ષોને તેમની  
 વાતેચીત વેળાએ બધી રીતે તેપાસવાનો શોખ. ૧૪. પંદાખાજીનો  
 તલવારખાજીનો અને મગલ જરવી જાણવાનો શોખ. ૧૫. મુખ  
 મળવટ (Make up) ની વિદ્યા જાણી શીખીને તે પ્રમાણે જાતે  
 કરવાનો શોખ. ૧૬. જુદાં જુદાં જૂના નવા દેશોના વસ્ત્રપરિધાનનો  
 ઇતિહાસ જાણવાનો શોખ અને જગતની વિષેવિષે પ્રશ્નોઓના માનસ,  
 તેમના આચાર, વિચાર, રીતિ વિધિ, ખાનપાન, તાર્કિક તર્વાજ્ઞે, સાહેબ  
 સંલ્લામ આદિ સિદ્ધાચાર વર્ગરેખાં વાંચન અને તેને લેખેતી અભ્યાસનો  
 શોખ.

અવાજ અને વાણી

## પ્રકરણ ૨૭ મું

### અવાજ અને વાણી

(પ્રાસ્તાવિક)

અત્યાગ લગી આ પુસ્તકમાં જે આપણે વાંચ્યું તે માત્ર આગિક અભિનય યાને શારીરિક એક્ટિંગને જ લગતું હતું.

પરંતુ એક્ટરની એક્ટિંગનું ક્ષેત્ર એટલામાં જ આવીને અટકતું નથી, એમાં અવાજ અને વાણી (Voice and Speech) પણ આવી જાય છે, કાગણ એક્ટરને, જવો અને જેટલો સમજાવે તેના શરીર અને ચહેરા સાથે છે તેટલો અને તેવોજ નિકટ સમજાવે એને વાણી સાથે પણ છે.

જો કાંઈ ‘એમેચ્યોર’ કે ‘પ્રોફેશનલ’ એક્ટર આમ સમજતો હોય કે અવાજ અને વાણી એક્ટિંગના કેવળ મહાવક અંગોજ છે તો તે તેની મોટી ભૂન છે. તેઓ એક્ટિંગના સહાયક જ નહીં પરંતુ સર્જક અંગો છે.

અવાજ એ શું છે? એ તો જેમ પ્રત્યેક મનુષ્યના આત્માને તેમ એક્ટરના આત્માને ખુદ પ્રત્યક્ષ કરનાર એક મહાન પ્રદર્શક છે એક્ટર પોતાના ચહેરાને ગળી કે સજીને લાલે છૂપાવે, વસ્ત્ર પરિધાન વડે પોતાના અંગને લાલે ઢાંકે, ખોટા વાળની ટોપીઓ પહેરે, પોતાને લામો દેખાડવા બલે જિંચી એડીના જોડા પહેરી નીકળે, અને વિપરિત પ્રકારે પોતાના શરીરને પવટાવે, પરંતુ એ જેવો છે તેવો તેને મોડે વહેલે જાહેર કરી મેક્ષવાને તેનો અવાજ ચૂકે એમ નથી જેમ કંઈ એ લેખકના ચારિત્રને જાહેર કરે છે તેમ એક્ટરના અવાજની

નત એક્ટરની પ્રકૃતિ ઉઘાડી પાડે છે.

અવાજ એ એક્ટરનું સૌથી મુખ્ય અને પહેલું વર્ણિત છે જેને એ રંગમંચ ઉપર વગાડીને તમાશાળીનોના હૃદયને પથ્થુ વગાડે છે. એ વડે તે તેમની હૃદયોર્મિ (Emotions) સાથે જખરી રમત કરે છે: એનો અભિનય અને એની એટા કરે તેના કરતાં પણ વિશેષ; કારણ કે અવાજની અસર હંમેશાં ઉપર તાત્કાલિક અને જગરજ્વલ છે.

એ ઉપરાંત એક્ટર પોતાનાં અવાજ તથા વાણી માર્કિત નાટ્યલેખકની ધારણાને, તેણે સૂઝેલાં પાત્રચારિત્રને તથા તેણે સપ્નેમાં વાક્યોના ભાવાર્થ અને મુદ્દમ ભેદને ખેંચી કાઢીને જાહેરમાં આણે છે. માટે એક્ટર થવાની ઉમેદ ધગવતા પ્રત્યેક આમામીએ આટલી વાત પોતાના મનમાં બરાબર નોંધી રાખવી કે જે તેમનું અવાજરૂપી વર્ણિત અલોકેષણવેલું હોય તો તે પુખ્ત અસર ઉપજાવવાને માટે હજી અગોચર જ છે. કેટકેટલા અભિનેતાઓ અને અભિનેત્રીઓ બેઠતા સરમ મજબૂત અવાજ વિના, બીજી ત્રીજી અનેક લાયકાતો છતાં પણ અમુક ભૂમિકાઓ ભજવવાને અચક્ત હોય છે. એને જ કહેવું તેઓ પથ્થુ સરમ એક્ટર થવા અટકી ગયા છે.

દરેક એક્ટર પોતાનો ખાસ, જુદો એકકસ નતનો અવાજ ધરાવે છે: કંતો તે અવાજ મજબૂત યા નરમ, જાડો યા પાતળો, ખોખરો યા ખુલ્લો, છાતીમાંથી બાહર પડતો કે નાકમાંથી નીસરતો, ગળામાંથી બાહર આવતો કે મુખમાંથી નીકળી પડતો, ઘાડો કે તીણો, બુલંદ કે ઓચવતો હોય છે. હવે, જે બધા એક્ટરોને તેમના અવાજની નત પ્રમાણેનો જ અનુકૂળ પાડ પૂરેપૂરો મળી રહેતો હોય તો તેઓ બધા કળાકાર એક્ટરોની ઉપમાને નક્કી લાયક જ મળ્યા! પરંતુ એક્ટરનું રંગમંચ-જીવન આખું મર્યાદિત નથી રહેજ ઉપર આવીને રંગમંચાગ્રંથ



વિધવિધ ભૂમિકાઓ એણે બજાવવાની હોય છે માટેજ જુદા જુદા પાત્રયોગ અવાજો એ ઉપજાવી શકે તેટલા મારુ એણે પોતાના અવાજને બધી રીતે ફળવવો ખીનવવો જોઈએ એટલી વાત છે કે આપણે ત્યાંના રંગમંચ ઉપરના તેમજ બોવપટ ઉપરના એક્ટરો અવાજની ખીનવણીના પદ્ધતિસર અભ્યાસથી પોતાને અફસોસકારક હદ સુધી વચ્ચિન રાખે છે કમનસીબી આ છે તેમને એવું અવાજને લગતું શાસ્ત્રિય જ્ઞાન આપનાર સંસ્થા કે વ્યક્તિઓ પણ આપણા વચ્ચે હરતી ધગવતાં હોય એમ જણાતું નથી

ઉપર જણાયા ઉપગત અવાજની બીજી ખૂબી તથા અસર આ છે કે તેના વડે એક્ટરો આખા નાટકને તથા તે માહેલા પ્રત્યેક પ્રવેશને જોઈતો વાતાવરણીય રંગ આપી શકે છે હા અવાજ અને તેના અસખ્ય વિધવિધ સ્વર પ્રકાર વડે જો એક્ટરો અને એક્ટ્રેસો ધ્રુવે તો પોતાની ભૂમિકાઓને અને પ્રવેશોને તેઓ કાતો દિવ્ય, સ્વર્ગીય, સાત્વિક અને તૈજસ (Ethereal) શ્વેત (સફેદ) રંગી વાતાવરણ આપી શકે-કાતો શુદ્ધ પ્રેમ, પૂજ્યતા અને લક્ષિતનું નીલ (બ્લુ) રંગી વાતાવરણ જમાવી શકે-દ્વેષ, ધર્ષા અને ક્રીનાબોરીનું હરત (પીળા) રંગી વાતાવરણ ઉત્પન્ન કરી શકે-દ્વેષના, ધાતકી મસ્કરી અને કટાક્ષનું બુરિયું વાતાવરણ લાવી શકે-નિરાશા અને મદ્દતાનું રાખોડી વાતાવરણ ઉપજાવી શકે-ખુશાલી આશા અને ઉત્સાહનું ગુલાબ રંગી વાતાવરણ જમાવી શકે-ભરે શોક વિલાપ અને આક્રંદનું શિલા (કાળુ) રંગી વાતાવરણ બેમાડી શકે-ભવકરતા, ભરે ક્રોધ અને પ્રચંડ પ્રકોપ વડે તપ્ત લાલ રંગી વાતાવરણ ઉપસ્થિત કરી શકે

અવાજ, વાણી તથા મંત્રાદ વેગાએ જેમ એક્ટરનું વકતૃત્વ (Elocution) એના અભિનયને મદદ કરે છે તેમ વળી અભિનય

પોતાની તન્દ્રી વક્રત્વને વગતી સદાય આપે છે માટે મગ્ન વક્રત્વ ખીલવવા કાળે એક્ટર્ગને ધણુ ધણુ કરવાનુ ગહે છે પોતાના પાંખની લીનીઓને એ સારી રીતે બોલી જતારી શકે કે તેમને સગ્ગા ઉચ્ચાગમા નજૂ કરી શકે એટલુ જ એ માટે પૂરતું થઈ પડે એમ નથી એક શબ્દ ઉપર કેટલી વાર લગી રહેવુ એ જાણવાની પણ એક્ટર્ગને ખામ અગત્ય રહે છે તે માથે તેણે પોતાની વાણીમા આવતા ૨૧૭ (Vowels) અને ૧૦૪નો (Consonants) ની કીમત અને ઉપયોગ પણ જાણવા સમજવા ઘટે છે

ગગમ અ સાથે અવાજને આવો સમન્ધ છે અવાજની આવી ખૂમી અને મોટાઇ છે ખરુ કહેતા અવાજ એ એક્ટર્ગની મોઢી મૂકી યાને થાપણુ છે સાફ બોલણુ અને અપષ્ટ ઉચ્ચારણુ એ એક્ટર્ગના મે બહુ મળવાન માધનો બધકે સહાયકો છે માટે તેમણે આ પોતાની કીમતી થાપણુને કેગવવી, ખીલવવી અત વધારવી જોઇએ છે એમા શ્વાસઅજ લારીને એને જોરદાર કરવી જોઇએ છે તે સાથે અવાજ વડે બીજુ પણ એને મધ દાઇ કરવાનુ ગહે છે જેનો ખ્યાલ આગળ નાચતા આપણને મળી રહેશે

હવે જેમ અભિનયને લગતી કેટલીક પરિચય વહેવારુ સમજ સૂચના આપણે વાંચી આના તેમ અવાજ, વાણી અને વાતચીતને વગતી થોડીક કાર્યસાધક સૂચનાઓને આપણે એક પછી એક હાથ ધરીશુ -



## પ્રકરણ ૨૮ મું

(સૂચનાઓ ચાલુ)

૯૧

### શ્વાસખળ કેમ સંપાદન કરી શકાય

જ્યારે નવો મનો શિખાઉ એક્ટર પહેલીવાર નાટક તખ્તા ઉપર આવી ઉભો રહે છે ત્યારે જો તે ગળુ એવીને મોટા મોટા અવાજો બોલે છે તો "ડાયરેક્ટર" કે 'રિહર્સલ માસ્ટર' તેને કુદરતી અવાજમાં બોલવાને કહાવે છે. અને જો, તે કુદરતી જવા લાગતા નાના અવાજો બોલે છે તો 'આમ બોલશો તો છેટે બેઠેલું ઓડિયન્સ કેમ સાંભળશે?' એવો ઠપકો તેને મળે છે. રોજ ઉપર એક્ટરોની આ મોટી મુસીબત છે; કારણ કુદરતી બોલતો અવાજ (Natural speaking voice) રોજ ઉપર થોડુંક જ કામ આપતો અથવા તો નકામો જ છે. એથી ઉપર મોટા મોટા અવાજ વાળી છુમખરાડ પણ તેટલી જ અકુદરતી અને નિરર્થક જ છે. આટલા જ માટે આ સૂચનામાં તથા હવે પછી આવનારી ઘણીએક સૂચનાઓમાં, અવાજ બધા તમારાખીનોને દરવેર કેમ પહોંચવા પામે તેની અમુક સમજને ખાસ સમાવવામાં આવી છે.

અવાજના સમ્બન્ધમાં સૌથી પહેલું લક્ષ એક્ટરે પોતાનો ધ્યાન શ્વાસખળ વધારવા ઉપર આપવાનું છે. શ્વાસખળની આવશ્યકતા રોજ ઉપર મોટા અવાજો બોલી શકાય અથવા લાંબા લાંબા પંક્તિ બોલતા ચાકી ન જવાય તેટલાજ કાળે હોષ શકે નહીં, એક એણી ધીમી હાથ કે આઠ પણ 'પિટ કલાસ' ની છેલ્લી દાર લગી જઈ

પહેલે તેટલા મારુ તેમજ રીતસરનો અવાજ પણ સર્વત્ર ફરી વળે એવો વદનકારી બની શકે તેટલા મારુ, સાફ બોલાઈ શકાય અને સ્પષ્ટ ઉચ્ચારી શકાય તેટલા મારુ પણ એફ્ટરે ચોતાની શ્વામ પ્રપત્તિ અન્ય વધારની ઘટે છે એ મોઢી પ્રપત્તિ દમ લેવાની કસરત વડે નક્કી મેળવી શકાય છે અવાજની ખીલવણીને લગતો એફ્ટરનો સૌથી પહેલો પાઠ કે સૌથી પહેલું શિક્ષણ તે આ શ્વાસપ્રથમ મેળવનાની કસરત છે એ કસરત આ પ્રમાણે —

(ક) ખુદની મોખ્ખી હવામા ચરીગને સરખુ ટટા- ઊંચુ રાખી છાતીને ગાહો આણો

(ખ) નાક માર્ફતે છૂટથી દમ લ્યો અને દમને દસ પગ (seconds) લગી છાતીમા ધૂની રાખો (મોઢુ મધ ગાળીનેજ નહીં પણ એ માટે કામ કરતા સ્નાયુઓની ગતિને રોકીને)

(ગ) ત્યારે ફેફસા હવાથી પૂરેપૂરા ભરાઈ ગયા છે એમ લાગે ત્યારે હોઠ જરાકજ ખુલ્લા કરી દમ બાહરે કાઢો, પણ તેમ પ્રથમ ધીમેથી અને નરમ દબાણ આપીને કરો. એ વેળાએ બાહરે નીકળતો શ્વાસ તદ્દન એક સગમી ગતિમા બાહરે આવવો જોઈએ. પછી બીજી વાર આ શ્વાસ બાહરે કાઢવાની ક્રિયા મધ્યમ દબાણ આપીને અને ઊંચક સખત દબાણ આપીને કરવી

આ કસરત દરરોજ સવાર સાંજ ખુલ્લી હવામા દસ બાર મીનીટ લગી એફ્ટરોએ કરવી

૯૨

## સરસ અને અસરકારક અવાજ માટેની ત્રણ પ્રાથમિક સમજદારી

રંગમંચ ઉપરથી સરસ અમરકાંડક અવાજ વહાવવો હોય અને સારી રીતે વાતચીત કરી બતાવવી હોય તો આ ત્રણ વાત ઉપર પહેલું ધ્યાન આપવું.

(૧) તમારાથી બોલાતા દરેક શ્વગતી, તેના દરેક વાક્યની, તે દરેક વાક્યના ખંડ યાને પદ (Syllable) ની અને તેના એકે એક શબ્દના અર્થની તમને જુદીપૂર્વક સમજણ હોવી જોઈએ. કારણ એ બધાનો જાવાર્થ સમજાય તો અવાજને કેવો સ્વર (Tone) આપવો તે સમજી શકાશે.

(૨) જે જે પ્રવેશોમા તમારો પાઠ હોય તે તે બધા પ્રવેશોના હેતુ યાને આશયનો તમને પાકો ખ્યાલ હોવો જોઈએ. કારણ, એ આશય સમજાશે તો પ્રવેશનું વાતાવરણ જમાવવામાં કેવો અવાજ મદદ કરી શકે તેનો ખ્યાલ મળી રહેશે.

(૩) તમાગ પાઠને લગતા ચારિત્રની અને તે ચારિત્ર યોગ્ય ઊર્મિઓ (Emotions) ની તમને પૂરેપૂરી જાણપિછાણ હોવી જોઈએ, કારણ ઊર્મિ પરિચય વિના અવાજનું પ્રમાણ તથા અવાજનો ફેરપવડ વગેરે સમજી કે લાવી શકાવું મુશ્કેલ જ હોય છે.

૯૩

## મોહું, ગળું, ડાચું અને જીભ

કેટલાંક ઔદ્યોગ અને ઔદ્યોગી પોતાનું મોહું બરાબર ખોલીને બોલતાં જણાતાં નથી. સાધારણ નિયમ પ્રમાણે ડાંતની દ્વાર વચ્ચે બે

આંગળીઓ ખુલાસાથી ફરી શકે તેટલું મોડું તો બોલતી કે ગાતી વેળાએ ખુસ્તું મૂકાવું જ શકે; નહીં તો પછી અવાજ કેમ બરાબર બાહરે આવી શકે ? અને જો અવાજ બરાબર બાહરે ન પડે તો દૂર બેર શ્રીતાજનો તેને સાંભળી કેમ શકે ?

બોલતી કે ગાતી વેળાએ ગળાંના સ્નાયુઓને કદી પણ સંકોચાએલાં ગમશે નહીં. ગળું બોલતી અને ગાતી વેળાએ નમનશીલ (Flexible) હોવું જોઈએ. કેટલાક એક્ટરોને ગાતી તથા બોલતી વેળાએ ડોકને જિંઘી જેમ્બેલી રાખીને ગાવાની ટેવ હોય છે. આથી ગળાંના સ્નાયુઓ સંકોચાઈ અવાજ ખુલ્લો અને પૂરેપૂરો બાહરે પડી શકતો નથી. માટે ડોક જિંઘી ચઢાવીને બોલવું કે ગાવું નહીં. વળી એથી પ્રેક્ષાગાર (Auditorium) માં અવાજ બરાબર સાંભળી દિશાએ ન જતાં સગાર ગેલરી જ ભણી જતો યાય છે. જો બોલું જ છે. ગળાને એવી વેળાએ મોઢું અને પોચું રાખવું.

બોલતાં કે ગાતાં ડાઘાં જડ નહીં રાખવાં. તેમ વળી તે સમડતાં હોય તેમ હીસાં પણ ન રાખવાં તેમને સમાન સ્થિતિમાં રાખવાં.

બોલતાં કે ગાતાં છુલ્લને મોઢામાં વારેવારે જિંઘી ચઢાવવી કે પાછળ જતી ન કરવી કે જેથી હિચ્ચારાના ચબ્દો પાછળ દો, શબ્દો બાંધી પડે તે અવાજને તમાશખીનો તરફ જવામાં અડચણ આવે.

૯૪

## ધ્વનનકારી (Resonant) સાદ કેમ બનાવી શકાય

એક્ટરના અવાજમાં મજબૂતાઈ અને મીઠાશ સાથે ધ્વનન (Resonance) નો ગુણ પણ હોવો જોઈએ એ ધ્વનનને સધને તો

ઉચ્ચારાતા શબ્દ કે વાક્યનો માદ ઓછા શ્રમે લાખે સુધી જઈ શકે છે અવાજમા ધ્વનન હોવાથી અવાજના મોજા મુખ માહેલા સખન ટાળવા (Hard palate) લણી જઈ તેની માગે અથડાઈને તમાશગીનો તગ્દ દૂર લગી જતા અસગકારક અને સ્વરમાધુર્યપૂર્ણ ફેકાય છે

અવાજમા ધ્વનન લાવવા માટે તેને કાંઈ ધણુ ધણુનીને બોલનાની જરૂર નથી એટલા માટે ધ્વનનને મજબુત કેળાએલા શ્વામ તળની પીઠ અને આધાર મળવા જોઈએ અવાજમા ધ્વનન લાવવાનો એજ ખરેખરનાજ છે બોલતી કે ગાતી વેળા ફેફસા હવાથી પૂગતા બરેબા હોય અને તે સરખી રીતે પાછા ખાલી થાય તો ધ્વનન આપ મેળે ઉપજવા પામે છે

વળી આ ધ્વનન, નેટલું એક્ટરનુ ગળુ તથા નાક સ્વચ્છ હશે તેટલુ સરસ રહેવા થવા પામશે એટલા માટે ગળા ને નાકના માર્ગો તદ્દન સાફ અને સ્વચ્છ રાખવા જોઈએ

### ૬૫

**અવાજને આપ્તુ ઓડિયન્સ કેમ બરાબર સાંભળી શકે**

૧-આસને કેળવો તથા કાવતમદ બનાવો આગળ ઉપર જણાવેલી કસરત પ્રમાણે

૨-તમારા સ્વરારાક્ષર (Vowels) ના ઉચ્ચારણને સુધારો અશુદ્ધ સ્વરારાક્ષર ઉચ્ચારણ અવાજને વહેવડાવવામા બારે બચન લાવ છે

૩- રાખો અધકચરા નહીં બે લો- પૂરેપૂરા બોનો

૪-વાણી કે વાક્યને છેડે સાદને પાડી ન નાખો

૫-૨ ગમય ઉપરથી તમારા અવાજને હમેશાં માખી દિશામા આગળ ફેકો

૬-બોલતી કે ગાતી વેળાએ જેમ ડોક બીચે કરીને ન બોલશે તેમ મોહું નીચું નગાવીને પણ બોલશે નહીં. અવાજ એથી તમારાબીને લાણી સામી દિશામાં જવાને બદલે નીચે ચાલ્યો જવા પામશે. (અલગતાં કોઈ એકાદો શબ્દ કે વાક્ય એવો હોય કે જે બોલતી વેળાએ મરતકને ખાસ નીચું નમાવેલું વાજળી કહેવાય ત્યાં અપવાદ હોયે બેસાડક તેમ કરવું.)

૯૬

## અવાજ અને ઊર્મિ

સ્ટેજ ઉપર ઊર્મિ ત્રણ પ્રકારે પ્રકટે છે: ૧-અવાજ ઉપજાવીને ૨-અભિનય કરીને અને ૩-ચહેરા પર અનુકૂળ દેખાવ દાખવેને. એમાં જે અવાજ ઊર્મિ જગાડવામાં સૌથી સખળ અને અસરકારક સાધન છે.

આટલા મોટા એક્ટર પોતાના અવાજમાં અને પોતાથી બોમાની વાણીમાં આહુપણે ઊર્મિને પ્રવેશાવી જોઈએ. પણ તેમ કરતાં એક્ટરે તેમાં વધુ પડતો ભાવ (Feeling) બંધવો નહીં, નહીંતર અવાજમાં અત્યોક્તિ થવા પામશે.

વળી જેમ અભિનય કદી પણ એક્ટરની ખાનગી ઊર્મિઓનું પ્રદર્શન હોઈ શકે નહીં તેમ અવાજ મહીં એક્ટરની ખાનગી લાગણીનો પણ સમાવેશ થવો જોઈએ નહીં; કારણ ખાનગી લાગણી અવાજમાં બેગાતે કંઈ થકીએ ઊર્મિ હદ કુદાવી જશે તે કાંઈ નક્કો કહી શકાય નહીં. ખાનગી લાગણીની વિશેષતા આવરાથી ઊર્મિને તથા અવાજને અને અભિનયને કાણુમાથી છટકી જવાનો સંભવ રહે છે. યાદ રાખવું રંગમંચ ઉપરથી દરેક કાંઈ રજૂ થતું, અંતે તો કથાના જ ધરનું છે-પ્રકૃતિ (Nature) ના પ્રદર્શનને લગતું તો નહીં જ.



૯૭

## રોજ ઉપરથી રડવાનો અવાજ કેમ કાઢવો

જો તમને રગમંચ ઉપરથી ખડખડાટ હસવાનો અવાજ બગાડ કાઢતા આવડતું હશે તો પછી તમને રોજ ઉપરથી રડી બતાવવાનો અવાજ કાઢતા ઘણી મુશ્કેલી આવશે નહીં. ન્યારે રડવાનો અવાજ કાઢી બતાવવો હોય ત્યારે જેમ તમે રોજ ઉપર ખડખડ અવાજે હસો છો તેમ હસવાના જ અવાજની નકલ કરો; પરંતુ તે અવાજમાં તમારી તરફથી કરુણતા અને રૂદનની લાગણી ખૂબ ઉમેરો એક બાજુએથી રેહસામાંથી હવાને કટકે કટકે છોડતા જાઓ ને હસવાના અવાજને ગમ, દુઃખ તથા ખેદ કે વેદનાની લાગણી આપતા જાવો. તે સાથે ચહેરાની ઉપર પણ તેવો જ ભાવ લાવી મેલો. આવો રૂદન-પ્રયોગ ન્યારે ચહેરા આડે રૂમાલ લાવીને કે હાથેનીમાં માથું નીચે દબાવી દબને કરવાનો હશે ત્યારે તો તે વધારે સહેલાઈથી અમલમાં મૂકી શકાશે. દૂકમા ચહેરા રડતો બનાવો—અવાજ હસવાના જેવો કાઢો; પરંતુ, ચહેરાને રડતો બનાવ્યા વિના એકબે હસવાનો અવાજ રડવાના અવાજ જેવો ભાસ તથા અસર ઉપજાવી શકશે નહીં.

વળી ન્યારે પણ રડી બતાવવા ખાતર તમે દમ અંદર રહે ત્યારે રડવાનો બીજો ઉછાલો આવવા પહેલાં તુર્તાતુર્ત દમને છોડી મેલજો.

રગમૂર્મિ ઉપર ન્યારે અવાજ કાઢીને પ્રકટ રડવું હોય ત્યારે આ ત્રણ વસ્તુઓનો ઉપયોગ કરવો. ૧—શ્વાસનું ઉતારવું લેવું છોડવું ૨—હસવાના જેવા અવાજની નકલ કરવી ૩—ચહેરા ઉપર રૂદન લાવક ભૂમિ પ્રકટાવવી.

૯૮

## વાણીને લગતા બે પ્રકારના ખચકા

૧ ગમચ ઉપર વાણી કિંવા વાતચીતને બે જાનના ખચકા આપવાના (Pauses) હોય છે એક ખોટા અને બીજો ખરા ખોટા ખચકા જ્યારે એક્ટર ખોતાનું બોલવું જૂની જાય છે ત્યારે આપમેળે ઉપજવા પામે છે ખરા ખચકા તો વાણી વચ્ચે જાણી જોઈ લાવવામા આવે છે આ ખરા ખચકા, સ્ટેજ ઉપર વાણીને તથા હિલચાલને અમુક અમુક જગ્યાએ જરાક અટકાવી દેવાથી અપાય છે, અથવા તો વાણી તથા અભિનયને સંધે ચલાવીને પણ ખચકા અપાય છે

પરંતુ સનગ વાક્પ્રવાહ ચનાવતે ખચકા આપના નહીં એ તો સાધારણ ખોલી દરમિયાન અથવા વાતચીત (Dialogue) વેળાએ તથા થાકેલી કે મતી સ્થિતિમા બોલતી વેળાએ તથા વૃદ્ધ પાત્ર ખોલી ગયું હોય એવા પ્રમંથે અગત્યના થઈ પડે વાતચીત વેળાએ ક્યા ક્યા ખચકા આપી શકાય તેની દૃષ્ટાત સહિત સમગ્રજી આજ પુસ્તકમા આગળ અપાઈ ગયું છે, તે ઉપર અભિનય વ્રાચ્છુઓનું લક્ષ બેચવામા આવે છે

૯૯

## સરસ તથા બધાંને સંભળાઈ શકે તેવું ગાવું હોય તો

સરસ તથા બધાંને સંભળાઈ શકાય એવું સ્ટેજ ઉપરથી ગાવું હોય તો આ ચાર નિયમોને અમલમા મૂકો

૧-આ પહેલાં નિયમને ફેફસાં સાથે સમ્બન્ધ છે દમ બીડો હોય અને સ્વર (Tone) ને નબાવો-ટકવી રાખો.

૨-આ બીજા નિયમને કંઠનાલ (Larynx) સાથે લાગે વળગે

છે કંઠનાત એટલે કે કંઠધાન, ગાને હવાની નળીનો ઉપલો ભાગ કે જેમા બે નાદતત્ત્વો (Vocal cords) આવેલા છે. આ નાદતત્ત્વોમા જનરે અદિવનો (Vibration) પેદા થાય છે ત્યારે અરાજ પ્રકટવા પામે છે અને કંઠનાનમા આ અદિવનો અરાગર થઈ શકે તેટલા માટે ગાયકે શ્વામપૂર્ણ ગાવું વળી એથી બહાર આવતા અવાજને અટકાવ ન આવતા તે સમતોય પ્રકારે બાહરે આવવા પામે છે.

૩ આ ત્રીજા નિયમને ગળાં સાથે સમન્ધ છે ખુદવા ગળાએ ગાઓ આથી સ્વગમાત્રા (Tone) ધરે એટલી વધારી શકાશે

૪-આ ચોથા નિયમને મુખ (Mouth) માથે લગે વળગે છે મુખમા, બંને જડબાઓની ઉપલી ધાર, દાંત શ્લ અને મુખનો ગાળો કે જેની ઉપલી બાજુએ હાડકાવાળું તેમજ નરમ ટાળવું આવેલું હોય છે અને જેની નીચલી બાજુએ શ્લની હેઠળ મ્નાયુઓના નરમ પડો આવેલા છે કે જેને મુખભૂમિકા (Floor of the mouth) કહે છે, તે આવી બધા છે મુખ આવી રીતનું હોઈ એને અરાજનો દરવાજો કહ્યો છે આટલા માટે મહોડું બગાડ ખોલીને ગાઓ, તે સાથે જેવો શબ્દોચ્ચાર હોય તેવો હોડનો આકાર બનાવો અર્થાત અવાજને બરાવ તથા વિસ્તાર મળી રહેશે

## પ્રકરણ ૨૯ મું

(સચનાઓ ચાલુ)

૧૦૦

### “એક્ટરનું સંજોખમ”

એક્ટરોના ગળાને જે શરદી (સંજોખમ) લાગુ પડે છે તે તેમની ચોક્કસ ગેઝકાળજીને લીધે થતા પામે છે. રંગમંચ ઉપર બોલવાથી અને ગાવાથી ઉપજેલા શ્રમ કારણે એક્ટરનું ગળું અંદરથી ગરમ થઈ જવા પામે છે. બોલતી કે ગાતી વેળાની ચોડીક સેકન્ડોના અરમામા ગળા મહી હઝારો આલોલનો (Vibrations) ઊભા થવાતું એ પરિણામ છે. માટે ચાલુ રીતે અવાજને ચક્રીને-ગળાને મહેનત આપીને-થિએટરની ગરમ હવા તજીને બાહરની વિશેષ શીતળ હવાને એકાએક દમમાં લેવાથી અથવા તો મુખ માર્ફત ઠંડી હવાને દમમાં લેવાથી અને નેવી શીતળ હવામાં આવીને તુર્તજ વાતચીત કરવા મહી જવાથી ગળાને શરદી પકડવાનો ધણો ખરો મંભવ રહે છે એટલા જ માટે એને ‘એક્ટરનું સંજોખમ’ કહેવામાં આવે છે. ટેટલાક એક્ટરો થિએટરમાંથી બાહર નીકળતા શરદીથી બચવા મજે ગળપટા લપેટી લે છે પરંતુ તેથી કાંઈ જેવું જોષએ એવું રક્ષણ મળતું નથી. ખરો ઉપાય, થિએટરમાંથી બાહર પડતાની સાથે કેક વાર લગી ચૂપ રહેવાનો અને ક્રૂત નાક માર્ફતે જ શ્વામ લેવાનો છે. આથી ગરમ હવામાંથી એકાએક ઠંડી હવામાં જવાને લીધે એક્ટરોને જે શરદી સંજોખમ થવા પામે તેનો નક્કી અટકાવ થશે.

૧૦૧

## નીચતા સ્વરખિન્દુ (Pitch) ઉપરથી ઉપલા સ્વરખિન્દુ ઉપર કેમ જવાય

ખોસતી તથા ગાતી વેળાએ તમારા અવાજને જો નીચતા સ્વરખિન્દુ (Low pitch) ઉપરથી ચઢતા સ્વરખિન્દુ (High pitch) પર સહ જવો હોય તો તેને બળજબરીથી સહ ન જતાં સ્વરમાત્રા (tone) ને ક્રમે ક્રમે વધારીને સ્વચ્છ સપાટીએ લાવશો. એથી તાણીને અને એકદમ, સ્વરને પરાકાષ્ટાએ પહોંચાડવાથી તમારાખીતોને અવાજ કુદગતી નહીં પણ કર્કશ અને અકુદરતી જેવો લાગશે.

મોટે, જેમ અભિનયને તેની જીવી સપાટીએ ક્રમે ક્રમે સહ જવામાં આવે તેમ અવાજને પણ ધીમે ધીમે વિરોધ (Contrast) આપી આપીને જીવી સપાટીએ ચઢાવવો.

૧૦૨

## અવાજને ભરાવ (Volume) તથા વિસ્તાર (Range) કેમ અપાય

જો રોજ ઉપર અવાજને ભરાવદાર (Voluminous) બનાવવો હોય તો ખુલ્લાં ગળાંએ યાને ગળાંનાં રનાયુઓને સમાર વિકસાવીને ખોલશો. આથી શ્વાસ ઉપર થોડુંક જ દબાણ આવશે અને ખોલવાની અસર પૂરેપૂરી થવા પામશે. એથી સ્વર સહેજ પ્રયત્ન વડે ભગવ (Volume) તથા બળ (Strength) અને વિસ્તાર (Range) મેળવવા પામશે અને તે થીએટરમાં દૂર સગી ફરી વળશે. અત્રે ગળાને વિક્રમાવહું એનો અર્થ ગળાને ફલાવહું એવો થતો નથી-ગળાને

મોકાયાવવુ નહીં પણ તેને સંકાયથી છટુ ગખીને મહેજ રિકામ આપવો એજ કહેવાનુ છે આવી રીતે રગમય ઉપરથી બોલવાથી તથા ગાવાથી જેમ રેડિયોના 'સેટ'ને 'લાઉડ સ્પીકર' મળી ગહે છે, જેમ માગેફોનને તેનુ ખ્વનિર્શીમ (Horn) મળી ગહે છે, તમ અવાજને તેનો લાગવ (Volume) અને વિસ્તાર (Range) મળી ગહે છે

પરતુ આ ગણુ વિક્રમાવવામા કળા જોઇએ છે જો કળા બગાળુ તો લાગા અભ્યાસ નડેજ મ પાદન થઇ શકે જો ગણુ વધુ પડતુ વિકસાય તો સ્વરમા અડાઇ આવવાનો ભય રહે છે, અને જો તેથી ઊલટુ, ગણુ મોકાયાવવામા આવે તો સ્વર ભયકાવા પામી તે નબળો અને ધીમો થવા પામે છે

૧૦૩

## સ્વરાક્ષર (Vowels) ઉચ્ચારણુ ચોખ્ખું અને સ્પષ્ટ કેમ બનવા પામે

સ્વગવિદ્યાને લગતુ આ એક સૂત્ર અતિ જાણીતુ છે કે "તમે તમારા બજને (Consonants) ને સંભાલો અને તમારા સ્વરો પોતે પોતાને સભાળી લેજો" એનો અર્થ એટલો જ કે સખ્તોમા બજન જોડે સ્વર (Vowels) ગહેના જ હોય છે અને જો સખ્તો બરાબર ઉચ્ચારાય તો સ્વરોના ઉચ્ચારણુ પણ આપમેળે બરાબર થવા પામે

પરતુ આપણા અનેક એક્ટરો કા તો અજાણતાને લખને, કા તો બેદરકારીને લખને કે પછી ખુબ માફેના માઇ અનયસી હિલચાલની ખામીને લખને સ્વગક્ષરોનુ છટુ કે બજનયુક્ત ઉચ્ચારણુ બરાબર કરી શકતા નથી એનું ખુબ કારણુ એજ કે એક્ટરો સ્વગક્ષર ઉચ્ચારની વેળાએ પોતાના જીભ, તાગવા જોરેની સ્થિતિ ખરેખર ફેરી બની

ધટે તેનો ખ્યાલ ધરાવતા નથી જો તેઓ ખ્યાલ ધરાવીને આ સ્વરાક્ષરોનું સરખું, સ્પષ્ટ, શુદ્ધ ઉચ્ચારણ કરે તો તે જેમ તેમની વાતચીતને શીલાવે તેમ વળી તેમના અવાજને પણ દૂર લગી ફેંકવામાં બારે મફદ આપી શકે.

જુદા જુદા સ્વરાક્ષરો ઉચ્ચારતે, જીભની તાળવાંની વગેરેની સ્થિતિ કેવી થાય ■ તે જાણવાથી તે પ્રમાણે સ્વરાક્ષરો તેની જરાબર રીતે ઉચ્ચારવાનું બની શકે છે એટલા માટે નીચલી સમજ જાણવા જેવી છે:—

(ક) જ્યારે 'આ' ઉચ્ચારાય છે—જેમકે 'આલ' 'આવ' 'આહ' 'ગુજરાત' વગેરે શબ્દોમાં—ત્યારે જીભ એની મૂળ સ્થિતિમાંથી અપાટ બને છે—તાળવાંની કમાન પહોળી બને છે.

(ખ) જ્યારે 'એ' ઉચ્ચારાય છે—જેમકે 'દેશ' 'વેગ' 'કલેશ' વગેરે શબ્દોમાં—ત્યારે જીભ તેના મધ્ય ભાગેથી જરાક ઊંચી થાય છે.

(ગ) જ્યારે 'અ' ઉચ્ચારાય છે—જેમકે 'ખસ' 'ખમ' 'નમ' વગેરે શબ્દોમાં—ત્યારે જીભ ઉપર ગટે ■ અને તેનું ટેરવું ઉપલા ઘાંતની કિનારી ઉપર અંદરની બાજુએથી સહેજ અથડાય છે.

(ઘ) જ્યારે 'ઈ' 'ઈ' બોલાય છે—જેમકે 'ધર્મ' 'ઈંદ્ર' 'ગીત' 'બીક' 'નીચ'—ત્યારે જીભ અને તાળવાં વચ્ચેનું અંતર ઘણું ઓછું થવા પામે છે.

(ચ) જ્યારે 'ઓ' (હાળો) ઉચ્ચારાય છે—જેમકે 'ઓહ' 'દાણ' 'એણ' વગેરે—ત્યારે તાળવાંની કમાન પહોળી બને છે અને જીભ પાછલી બાજુથી પોલી (Hollow) બને છે.

(છ) જ્યારે 'ઔ' (પહોળો) ઉચ્ચારાય છે—જેમકે 'ગોળ' 'બોલ' વગેરે શબ્દોમાં—ત્યારે મુખ જરાક ગોલાકાર થાય છે અને તાળવાંની કમાન ફેંક અંગે પહોળી થવા પામે છે.

(જ) ત્યારે દીર્ઘ ‘ઊ’ ઉચ્ચારણ હે-જેમ કે ‘કૂર’ ‘ફૂધ’ વગેરે શબ્દોમાં-ત્યારે તાળવાંની કમાન હજી વિશેષ ગોઠાવે છે; તેનો પાછમો ભાગ જે ‘ચોચું’ તાળવું (Soft palate) એવે નામે ઓળખાય છે તે હજી વધારે ઊંચે જાય છે અને હોઃ હેવટ ગોઠાવવાની આગળ પડે છે.

(ઝ) અને સ્વરાક્ષર ઉચ્ચારણ વધારે સરસ રીતે થઈ શકે તેની વિશેષ તાલીમ લેવી હોય તો એક્ટરે જાતે જુના જુના સ્વરોને સાથે જોડીને તે શબ્દોના ઉચ્ચાર એટલે એટલે સરખી રીતે ઉચ્ચારવાનો અભ્યાસ માંડવો જોઈએ:—

ઓઠ, બચ્ચે, આઈ, આઈઓ, એઓ, ઊઆ, ઊઈ, ઇઊ, ઓઈઓ, ઓઆઈઓ, વગેરે વગેરે.

એક્ટરોએ આ વાન ખૂબ જ યાદ રાખવી કે દૂર વેર અવાજ પહોંચી વળે તેનો ઇલાજ માત્ર મોટેથી બોલવામાં સમાઈ જતો નથી. મોટો અવાજ હોય કે અવાજ સરખો કુદરતી હોય તોપણ તેને સ્વરાક્ષરોનું ચચાસિચત ઉચ્ચારણ મળવું જ જોઈએ. અને તેટલા ખાતર એક્ટરોએ સ્વરાક્ષરો બરાબર પ્રકારે ઉચ્ચારવા જ જોઈએ. સ્વરાક્ષરો બરાબર ઉચ્ચારાશે તો જ બોલાતા શબ્દોના ઉચ્ચાર સરખા બહાર પડશે. માટે કુદરતી અવાજમાં રગમંચ ઉપર બને બોલો, પણ શબ્દો બરાબર ઉચ્ચારો એટલું જ નહીં પણ તેને તમારાખીને સ્પષ્ટી ફેંકતા હોવો તેમ આગળ પાડીને બોલો તો દૂર સગી અવાજને પહોંચી જવામાં કાંઈ મુશ્કેલી આવશે નહીં.

એ સાથે જ એક્ટરોને જાણે નવાસ લેવાની ટેવ દરો, નવાસ ઉપર તેમનો અંકુશ દરો, ઉપર લખ્યું તે પ્રમાણે વાતચીતને અને વાણીને ઘટે ત્યાં ખચકા (Pauses) અપાશે તે વિરામસ્થાનો:



( Punctuations ) સચવાશે તેમજ ન્યાં ન્યા અક્ષરો કે શબ્દો ઉપર ભાર (Emphases) મૂકીને બોલવાનું હોય ત્યાં ત્યા સરળો ભાર આપીને બોલાશે તો તેઓ પોતાના ગળાને ખેંચ્યા વિના, ઘાંટાં પાડ્યા વિના પોતાની વાતચીતને કુદરતી જેવી લાગતી, પ્રેક્ષાગાંના કોઈ પણ દુન્યા ખૂણામાં સંભળાય તેટલે લાગે પહોંચાડી શકશે.

૧૦૪

### અવાજ અને સ્વર

માણસ પોતાના બોલાતાં વાક્યને, શબ્દમુદ્ (Syllables) ને અને શબ્દોને, જે રીતે અવાજ બહે: અવાજ (Sound) ની જે ભત બનાવે તેને સ્વર અથવા સ્વરમાત્રા (Tone) કહે છે.

જે એક્ટરના વાક્યની સ્વરરેખા (Tonal line) યથાસ્થિત યાને બરાબર હોય છે તથા જે એક્ટર પોતાની વાણીને ન્યાં ધટે ત્યાં સ્વર-ઉચ્છ્વતા (High light tone) તેમજ સ્વરમંદતા (Low light tone) પોતાના અવાજ વડે બરાબર આપી શકે છે તે તેને રંગમંચ ઉપરથી અવસ્થ આકર્ષક સચકત અને વહનકારી બનાવી શકે છે.

પશ્ચિમના સર્વે ધધાદારી અભિનેતાઓનો એ સાધારણ અનુભવ હોય છે. જાણીતા એક્ટર Macready ને વારંતે કહેવાય છે કે એ ન્યારે રંગમંચ ઉપરથી 'Murther' (ખૂન) એ શબ્દને પોતાના એક ખેલ દરમિયાન ઉચ્ચારતો ત્યારે આખું ઓડિયન્સ એ શબ્દના નાદ માત્રથી કમકમી કપિત બની જતું. શબ્દને જોઈતી સ્વરમાત્રા (Tone) લાગુ પાડવાના એ પ્રતાપ! આથી તમાશખીનોના હૃદય પર અસર થાય છે એટલું જ નહીં પણ તે શબ્દ ઉચ્ચારનાર એક્ટરનો અવાજ સેધ

માત્ર અકુદરતી કે પ્રયત્નશીલ બન્યા વિના યિએટરમાં દૂર લાગી બધે મહેલાઇથી પહોંચી વળે છે.

૧૦૫

**મંબુલ (Sonorous) અને ધાત્વિક (Metallic)**

**સ્વરપ્રકાર**

સ્વરની વિધિવિધ પ્રકારની અર્પખ્ય છાયા (Shades) એ હોય છે; પરંતુ સ્વરના બે મુખ્ય પ્રકાર બણીતા છે; એક પ્રકાર રણકાદાર એટલે Sonorous યાને મંબુલ હોય છે; બીજો પ્રકાર ધાત્વિક એટલે કે Metallic હોય છે; જાણે કેાઇ ધાતુનો કકડો અકુળાય અને તેના અવાજને સાંભળતાં આપણા કર્ણને કાંઇ ઝટકા જેવું લાગે તેવો અવાજ, પહેલો સ્વરપ્રકાર મુદ્દતાથી માધુર્યપૂર્વક રચ્યું છે—બીજો તીક્ષ્ણતાથી ટકંચતાપૂર્વક રચ્યું છે.

જ્યારે એક્ટરને દયા, પ્રેમ, કરુણતા એવા એવા પ્રસંગે બોલવું હોય ત્યારે તેણે પોતાના અવાજને મંબુલ સ્વર આપવો અને જ્યારે એક્ટરને કટાક્ષ, કડવાસ, તિરસ્કાર વગેરે એવા પ્રસંગે બોલવું હોય ત્યારે પોતાના અવાજને તેણે ધાત્વિક (Metallic) સ્વર આપવો.

પાત્ર બજવતે અગ્નિનેતાઓને આ બન્ને સ્વરપ્રકારોની અને તેમાંથી નીકળતી તરેહવાર સ્વરછાયાઓની અગત્ય પડે છે; માટે તેમણે આ બન્ને સ્વરપ્રકારોને સારી રીતે ખીલવવા જોઇએ છે.

૧૦૬

**જો વિધિવિધ પ્રકારના હાસ્યનાદ ઉપજાવી બાણુવા હોય તો**

અનેક એક્ટરોનો આ અસંતોષ હોય છે કે તેઓ સ્ટેજ ઉપર

વિધવિધ પ્રકારના હાસ્યનાદ Laugh જરાજા ઉપજાવી શકતા નથી: તેમને જાણે હમવાગે એવ વળગ્યો હોય તેવું જાત જાતનું પ્રખર હાસ્ય તેઓ પેના કરી શકતા નથી

એને મારે પ્રથમ તો એક્ટરને કુદ્ગતી અવાજ મળજીત હોવાં જોઈએ બીજું તો અવાજ ઉપર એનો કાણુ હોવો જોઈએ અને ત્રીજું આ કે સસારમા જે જે માણસોના સમ્બન્ધમા એ આવતા હોય તેના તેના હસવાની જાત અને રીતનો તેને ઘણો સારો અમલી અભ્યાસ હોવો જોઈએ

તે સાથે એક ચોથો અને ઘણો સારો ઉપાય પણ છે, તે આ કે તેણે “Laughing Song” નામે ફોનોગ્રાફની થાલી (Plate) માહેના વિધવિધ પ્રકારના હાસ્યનારોને માલગીને તેનું અનુકરણ કરતા શીખવું

રોજ ઉપર ગમે તે પ્રકારનું હમવું હોય, પછી તે ઇગદાપૂર્વક બનાવેલું હાસ્ય હેય કે આપ મેં ઉજાગતું હાસ્ય હોય કે જેને ‘સ્કીન’ ઉપર આપણે વારે વારે માંભળીએ છીએ તેવો, ગ્રેમી ગુમવાના આતરિક આત્મનો ગ્રેમસૂચક હાસ્યનાદ હોય, ગમે તે હોય, પણ એ બધા હાસ્યો તાણી તોડીને થતા હોય એવાં તેમા સમારે અથ ન હોવી જોઈએ

૧૦૭

## રોજ ઉપરની વાતચીતના સમ્બન્ધમાં

રોજ ઉપર સંવાદ બાને વાતચીત, આગમજથી મોટે ચદારીને માફ કરી રાખેલી તેમજ હજારો ટ્રીતાજનોને સજાગાવવા મારું હોય છે

જરા જીવનમા વાતચીત, પણ એકમા આપમેળે ઉત્પન્ન થાય છે અને તે ધણામા ધણા તો બે ત્રણ કે ડઝનેક માણસો વચ્ચે થવા પામે છે.

રંગમંચ ઉપરના અને ખરાં છવન માંહેના મંત્રાદો વચ્ચે આવેા મોટા ફેર હોય છે. છતાં એક્ટરનો ધર્મ છે કે તેણે પોતાની વાતચીતને સ્ટેજ ઉપર કુદરતી રીતે રજૂ કરતી અને તે કુદરતી રીતે થવા પામે તેટલા માટે તેની બોલીમાંથી કે દબલજમમાંથી એવું કશું ન સરવાવું નેહએ કે તેણે પોતાની વાતચીત આગમજથી મોટે કરી રાખી છે.

સ્ટેજ ઉપરની વાતચીત કુદરતી અવાજમાં અને કુદરતી દબલજમ સાથે કેમ કરવી તેને લગતી તાલીમ આપનારા શિક્ષકો એક્ટરને 'ડાયરેક્ટર' રૂપે અને 'રિહર્સલ માસ્ટર' રૂપે જે મળવા પામે છે તેના કરતાં પણ એ વિષેના એક્ટરના ઘણા સરસ શિક્ષકો તો એને સંસાર અને સમાજની શાળામાં અસંખ્ય મળી આરસે-અને તે પણ એક પાછ લીધા વિના મુકન આપે એવા ઉદાર તથા સદ્દર શિક્ષકો ! એટલા માટે એક્ટરે માનવ ભાષ્યમાં વચ્ચે તેમની મંડળીઓમાં માત્ર જઈ બેસવાની તથા આંખ અને કાન ખુલ્લા રાખીને મૂળે અભ્યાસ કરવાની જ અમત્ય છે. આ બાબદમાં એક્ટર કદી પણ પેલી બહુલીતી કહેતી ભૂલી ન જઈ શકે કે "હુનિયા આખી જ એક્ટર સાડુ એક શાળા છે".

એક્ટર આ શાળાને વિદ્યાર્થી બની વાતચીતના સમ્બન્ધમાં નેહ તથા શીખી શકશે કે ત્યાં, કોઈ ભાષ બોલતી વેળાએ એવી સડ સડ ગાડી ચલાવે છે કે તેને કોઈ બરાબર સાંભળી શકવું નથી; તો કોઈ 'વળી 'મોંદી મરઘી'ની માફક એટલું અસ્પષ્ટ અંત ધીમેથી બોલે છે કે તેમના બોલવા પર 'કોઈવું લક્ષ ચોંટવું' નથી. કોઈ દરેક શબ્દ આવી આવીને બોલે છે. કોઈ અચકા અચકાને બોલે છે, કોઈ સજ્જોને ગળી જવું હોય એમ બોલે છે. કોઈ પ્રત્યેક શબ્દ ઉપર બાર મેલે છે કે જેથી ભારદર્શક કશું જ ન બોલાવું હોય એવું એક સરખું જ બોલાય છે: આથી બોલનારો કયા શબ્દને ખાસ અગત્યતા આપવા

માગે છે તેજ પ્રથમ જણાવું નથી કોઈ જણે હોઠ બીડીને બોલવું હોય એમ માત્ર બડબડી જાત છે. કોઈનું અરધું વાક્યજ બોલતે બોલતે ખવાઈ જાય છે, અને બીજું અરધું વાક્ય સાંભળનારના કર્ણને પકડી ભેરા માટે ઘણું અસ્પષ્ટ હોય છે; અને કોઈના વાક્યોના છેડાજ મંભળાતા નથી.

આપણી રોજિંદી સંગત વચ્ચે આવા કોઈ બોલનારા હોય તો તેમને આપણે અટકાવીને પૂછી શકીએ છીએ કે “ભાઈ, બરાબર સંભળાવું નથી, માટે ફરીથી બોલ.” પરંતુ ઝોડિયન્સને માટે તેવી સગવડ હોઈ શકતી નથી. આટલા જ સારુ એક્ટરે રંગમંચ ઉપરથી વાતચીત ચલાવતે પોતાની જવાબદારી સમજીને ઘણી સંભાળ તથા કાળજી રાખવાના છે; પોને પોતાના સમ્બન્ધીઓની વાતચીત સહપૂર્વક માંભળીને તેના વિષે શું નહીં કરવું અને શું કરવું તેને સગતી અગત્યની સૂચનાઓને સંપાદન કરી જોઈએ છે.

આ ઉપરાંત એક્ટરે પોતાનાં પાત્રમુખ વચ્ચેને અંકેક પછી અંકેક લઈને તે પ્રત્યેકના ઉપર વિચાર ચલાવો કે જો ખગ જીવનમાં આજ વાક્ય વાતચીત વેળાએ વપરાયું હોત તો તે, માણસોથી કેમ બોલાયું હોત? એક્ટરે તેની કલ્પના કરી અને તે પ્રમાણે અમમ કરવો. વળી એક્ટરે આ પખ જોવું અને નોંધવું કે રોજિંદા વાતચીત કરનારાઓને અત્યંત તમની વાતચીત દરમિયાન ક્યારે અને કેવો અને કેટલો બદલાય છે? આ ઉપરથી તેને અત્યંતની ત્વરાનું માપ, સ્વરની લબાઈ પહોળાઈ, સ્વરની ઉત્કટતા અને સ્વરની મંદતા, સ્વગ્નું ઉત્તરનું ને ધ્રુવનું ચઢવું, સ્વન્નું અમુક બિન્દુ (Pitch) પર આવી લાગવું, શબ્દભાગ, શબ્દની કલ્પિતતા અને શબ્દની કોમળતા વગેરેનો ખ્યાલ આપી શકશે.

વળી આ રેઝિદી બિન્ગીની વાતચીતો ઉપરથી તે આ પણ એક વાત જાણી શકશે કે જેમને દેશે નિનાત છે, મતોથી પ્રભાવ યાને નક્કરી આગસાઈ કે અથવા જેઓ નિગરા અને સાચાર છે તેઓ ધીરા નમળા અને નમતા સ્વરે બોલે છે; પરંતુ જેમને દેશે મોજ અને ખુશાલી છે તેમની બોલી કાઠક ત્વગત્મક થવા પામે છે તથા અત્યંત ખુશાલી અને પ્રખર કોપ હોય ત્યારે તો તેમની વાણી છેકળ ઝડપી બની જવા પામે છે.

આપણી રેઝિદી વાતચીતો માં તો સાવારણ પ્રકારની કે કા તા ખુશાલી કે ખેદની જુદી જુદી નગમ ગરમ હાવાઆ ધગવતી હોય છે એક્ટરો મસારની શાળાના હિમગી શિષ્યો બની આ બે હિમગી સુલકી જીર્મિઓ વેળાએ માણસોના અવાજ અને સ્વરમા થતા ફરફાર તપાસી તેને પોતાના કામમા લઈ શકે છે જેમકે માણસો બ્યારે સાધારણ વાતચીત કરે છે ત્યારે તેમની બોલી મધ્યમ ત્વરાએ આવે છે—સ્વગમાત્રા પણ મધ્યમ દદમા ગહે છે, કાણુ તે વેળાએ તેમની વાતચીતમા જેમ મદતા હોતી નથી તેમ ઉરફગટ પણ હોતો નથી એજ પ્રમાણે હળવી ખુશાલી અને સાધારણ ખેદ દરમિયાન શ્વાસક્રિયા સરળ, સ્વર (Tone) અભારદર્શક, નાદપ્રકાર મુદુ કિંગ શાન્ત હોય છે, જેમ જેમ ખુશાલી અને ખેદ વધુ હિમ અને જોશદાર બનતા જાય ■ તેમ તેમ સ્વર વિશેષ ભગશીત કિંવા કપાયમાન, વધુ ભારદર્શક, વધારે રણકનો અથવા ટણકનો અને નાદપ્રકાર વિશેષ ઘેરા અને ગજીર બને છે

એક્ટરોને પોતાની ભૂમિકાઓ ભજવતે આખાને આખા સાખા દ્રુકા ફકગઓ બોલવાના હોય છે; તે ફકરાઓ માહેવા વાક્યો બોલવાના હોય છે; તે વાક્યો માહેવા ખડ વાક્યો (Phrases) બોલવાના હોય

છે અને તે ખંડ વાક્યો માહેલાં શબ્દો બોલવાનાં હોય છે. એમાંથી જે વાક્યને કે જે શબ્દને એક્ટરે બધાઓમાં આકર્ષક રીતે બોલી બતાવવાનો હોય-અધ્યાપાં તરીકે આવે-જણાડ આવે એવી રીતે જુદા પડતો બોલી બતાવવાનો હોય, તો તે વેગાએ એક્ટર શું કરવું?

એ માટે ચાર રીતો જણાવેલી છે:—

૧-બોલાતા વાક્યની આખી સ્વરરેખા (Tonal line) માંથી તે અમુક શબ્દસમૂહને કે શબ્દને ચૂંટી લેવો; તેની સ્વરમાત્રા વધારી તેને યોગ્ય સ્વરગિન્દુ, (Pitch) ઉપર લઇ જવો અને તેમ કરીને તેને ઉત્કટ પ્રકાશ (High light) આપવો કે જેમ ચિત્રકાર પોતાનાં દોરેલાં ચિત્રો વિષે કરે છે. અને આ ખાસ 'ધિમ્મ્ય', જેટલો સામાન્ય 'ધિમ્મ્ય'થી જુદો અને વેગલો પડશે તેટલી તે વાક્ય કે વાક્યખંડ વા શબ્દને તેને લાવકની ખાસ ભરેલા, વજન અને શોભા મળવા પામશે.

૨-ખીજી રીત આ છે કે જે વાક્યને કે વાક્યખંડને કે શબ્દને જાહેરાત અને અમત્યતા આપવી હોય તેને જાણીને, તેને અલગ લાગતો બનાવવા ખાતર તે વાક્ય કે તે શબ્દ બોલાય તેની દુર્તજ પહેલાં ત્યાં ખુલ્લો (Pause) આપવો. કોઇ કોઇ વેગા અચક્ષેપે તે તે વાક્ય કે શબ્દની દુર્તજ પાછળ પશુ અપાય. આમ થવાથી અવાજ અને ચુપકાદી વચ્ચે વિરોધાભાસ ઊભો થવા પામી તે ખાસ વાક્ય કે શબ્દ, પ્રસિદ્ધ, આકર્ષક અને અસરકારક બનવા પામશે.

૩-ત્રીજી રીત આ છે કે એવા બોલાતા વાક્ય કે શબ્દને લાગુ પડતો જે સ્વર હોય તેનું કદ અનુકૂળ પ્રકારે નાનું અથવા મોટું કરી નાખવું. એમ કરી શકાય તે માટે કેટલી પણ કે ઓછી ઝડપ (Speed) થી તે વાક્ય અને તે શબ્દ બોલવો તેનું યાન એક્ટરને હોવું જોઈએ.

૪-ચોથી રીત આ છે કે જે વાક્ય કે સંખ્દને ખામ બાહર લાવવો હોય તેની માથે જે ઊર્મિ (Emotion) જોડાયેલી હોય તેનો વેગ ચડતો કે ઉતરતો, જેટલો પ્રમાણસર સફળ બની શકે તેટલો બનતો હોય. આમ અતુટ જર્મિવેગ પ્રકટવાથી ચેલો વાક્ય કે સંખ્દ પશુ મહત્વતાવાળો, મજબુત અને મોહક બની એક્ટરની બોલી તથા વાતચીત ખૂબીદાર અને અચ્છગકારક બનવા પામશે.

## એવટ

અનેક નિધ સુદ્ધ અને સ્વચ્છ રાણાવાળી મઠાયેલુ સત્ય એવું નામ નાંટય.

જ્યારે જગતકર્તાએ સૃષ્ટિ ઉપજાવવા મનન કર્યું ત્યારે તેમાંથી કાવ્ય બન્યું-સૃષ્ટિને ધડવા માડી ત્યારે તેમાંથી સ્થાપત્ય બન્યું-તેને રંગવા માડી ત્યારે તેમાંથી ચિત્રકળા બની અને જ્યારે તેને માનવીઓથી ભરી દીધી ત્યારે તેમાંથી દિવ્ય, ગ્મનિધ તથા અતત એવો અભિનય ઉપજીત થયો.

પ્રત્યેક કળાને તેનું પોતાનું સાધન હોય છે તે સાધનોના પ્રકાર પ્રમાણે કળાઓ અંકેકથી જુદી પડે છે ચિત્રકાર પાસે એની પાડી અને પીંછી હોય છે-ભૂતિકાર પાસે એની છીણી ને હથોડી હોય છે-વાર્નિકાર પાસે એના વાલો અને વર્નિંગ્રો હોય છે પરંતુ એક અભિનેતાજ એવો છે જે પોતેજ પોતાનું સાધન છે. એનો ચહેરો, એનું શરીર એનું જીવન એની કળા મામત્રીઓ છે. એમાંથી એ પોતાના મર્જનો ધડે છે અને ઉભા કરે છે. પડે સાધક અને સાધન પણ પોતે હોવાથી એ ભજનારો પણ છે અને ભજવાઈ જનારો એ છે અભિનેતા એવા અદ્ભુત છે.



હેનટ કહેવાનું એ જ કે અભિનયનું શિક્ષણ, પણ તે સૈધાન્તિક હોય કે વહેવાર હોય તે એક સદાકાળનું શિક્ષણ છે, અનતકાળનો અભ્યાસ છે અભિનેતા, અભિનયના સેકડો હિમદા મન્યોનું મફત અધ્યયન કરે એટલું જ નહીં, પણ એક હજાર ને એક રાતભર રગભૂમિ ઉપર આવીને સર્વોત્કૃષ્ટ ભાગ ભજવે, છતાં છેલ્લો પડદો પડે ત્યાં સગી તે નાટ્યકર્તાનો ને અભિનયનો એક અભ્યાસી કિંવા વિદ્યાર્થી જ રહેવાનો, કારણ જેમ જીવનના અભિનયો વિશાળ અને અનંત છે તેમ અભિનયનું જીવન પણ વિસ્તૃત અને અનંતજ છે.



પૂરવણી પહેલી  
અભિનેતાની કળાઃ  
અનુકરણાત્મક કે સર્જનાત્મક ?

## અભિનેતાની કળા: અનુકરણાત્મક કે સર્જનાત્મક ? ( પૂરવણી પહેલી )

આપણે ત્યાં એક જમાનો એવો હતો, જ્યારે નાટકનો ધ ધો તો શુ, પણ નાટક જેવા જુનું એ પણ ‘મારા માણસોનું કામ’ ગણાતું ન હોતું. એ ઉદ્યોગ કિંવા પ્રવૃત્તિ તે વેળાએ આગરફાર ગણાતા નહોતા. અને આજ પણ એ જાવના સમૂહગી ફૂં થવા પામી નથી. ત્યારે અભિનેતાને ભરૈયો, બજવૈયો, રખડુ, જામટો, નાટકિયો, હલકું માણસ એવા એવાં વિશેષણો લાગુ પાડતા. હમણાં પણ સમાજ મહી અભિનેતાને માટે કંઈ ખામ હોયો ખ્યાન હોય એમ જણાતું મેંથી

પશ્ચિમમાં પણ પ્રથમમાં એમજ હતું. પરંતુ જેમ જેમ અભિનેતાની કળાની ઉચ્ચતા જનતામાં સમજાતી ગઈ, તેમ તેમ અભિનેતા માટેના હલકા વિચારો પાછળ હડતા જઈ એનો દગ્ગજો હોયો ગણાવા લાગ્યો. શિષ્ટ સમાજ તેને અપનાવતો અને આવકારતો થયો. શ્રીમંત તથા કુલીન કળા શોખી સંજ્ઞનો અને મજારીઓ તેને પેતાનાં મકાનો અને કલાગૃહોમાં સત્કારતાં થયાં. રાજદરબારમાં તેની કીમત થવા માડી તથા શાહી માનચાંદ મળત્ર લાગ્યાં

આપણે ત્યાં એટલો પલ્લો થવાને હજી વાર છે. જ્યારે આપણો અભિનેતા વર્ગ ખાસ હિચી કેળવણી લેતો થશે અને ચારિત્રશીલ

શ્રી પુરુષો એ ઉદ્યોગમાં વિશેષ વિશેષ જોડાતા જશે ત્યારે આપણે ત્યાનો અભિનેતા માન તથા પ્રતિષ્ઠાની જાગી પાવરીએ પડેાચશે એમાં કશો શક નથી

## કહેવાતી શીખેલી ભણેલી જનતા તરફથી

### અભિનેતાને અન્યાય

આ તો આપણા અભિનેતાની નિદાની વાત થઇ પરંતુ વધારે ખેદની વાત તો આ છે કે એ બાપડાની કાગાની ચે નિંદા દિવા અવગણના થાય છે આપણે ત્યાનો એક સોની કે પચીસર લોકમમૂદની આખે કળાકાર કેખાશે પરંતુ તેની જોડે ચાલતો નટ યાને એકદમ કાઢ તેનાથી ઉત્તરતા પ્રકારનો, અને જાણે એની તો કાઢ કળા હેય જ નહીં એવો માણસ લેખાશે એનું કારણ એ કે અભિનય કળાની ધરૂં પે મોજ આખરા છતાં આપણા મોટા ભાગના સાધારણ પ્રેક્ષકો પૈથી એનું મૂલ્ય હજી બગમર સમજાયું નથી.

ગઈ કાંઈ સુધી તો અભિનયકળાને આપણે ભવાઈ અથવા દિગ્દિગાણુ કહી ખોલાવતા હમણા એમાં કાંઈક સુધારો થયો છે પરંતુ હજી પે તેનું માન હજુાય છે. હજી પે એ કળાને નાનમ અપાય છે, અને એ રીતે તેની અવગણના થાય છે. આપણે કહેવું જોઈએ કે એ અવગણના કાંઈક શીખેલી ભણેલી જનતા તરફથી જ થાય છે અવળત, તેઓ કાંઈ જાતની મોટામના ખ્યાવચી જણી જોઈને એમ કગતા નથી, પરંતુ અમુક અજાણતા કે ગેરસમજણને લાઇને જ કરે છે છતાં એ રીતે પણ બાપડો અભિનેતા તેમની નજરમાં અને સમજમાં ઉતરતા પ્રકારનો માણસ જણાય છે

અનુકરણનું આજ: તેનાં કહેવાતાં કારણો.

અભિનય કળાને નાનમ આપનાગી આ અનુકરણ રી છે? કહે છે કે અભિનયકળા માટે અભિનેતાની કળા કેમ સ્વતંત્ર કળા નથી એટલા માટે એ અન્ય લલિતકળાઓની સરખામણીમાં મૂકી શકાય એવી નથી. અભિનયકાર તો જે કાંઈ નાન્યકારે લખે તે હોય અને સૂચવે તે હોય તેને માત્ર અગમ્ય અને મુખ્યચેષ્ટામાં મૂકી ભણે છે એ રીતે એ કેવળ એક નકલિયો જ એવાજ માટે અભિનયકળા સર્જનાત્મક નથી પણ અનુકરણાત્મક છે. અભિનેતાને પોતાની કળા માટે નાટ્યલેખક પર આધાર રાખવો પડે છે, અને એ જે કાંઈ કહે છે તે કેવળ નાટ્યકર્તાના જે આકલ્પ (Conceptions) છે અને તેનું જે કાંઈ સર્જન છે તેને અનુસરે છે એટલાજ માટે અભિનયકળા અન્ય ચિત્રકળા કે સંગીત કળા, શિલ્પકળા કે કવિ વા લેખકની કળા સાથે સરખાવતા એક ગૌણ માને ઉત્તરતા પ્રકારની કળા છે. કવિ કે લેખક કે ચિત્રકાર આદિ કળાકારોને પુર પોતાની કલ્પના ચલાવવી પડે છે, પરંતુ અભિનેતાને ક્યા પોતાની તરફથી કલ્પવું કે રિચાગવું છે? એને તો નાટ્યકારે એના મેદામાં જે જોશો મૂક્યા હોય અને કૌસમા જે નાટ્યસૂચીએ આપી હોય તેને જોશી ખતાવવાનું છે અને લખવી મતાવવાનું છે એટલા માટે એ જે કાંઈ અનુકરણ કરે છે તેને અન્ય કળાઓ જેની ઉચ્ચતા અર્થે શકાય નહીં અને એને અન્ય લલિતકળાઓ સમી પ્રભાવશાળી કે ચેતનવર્તી પણ લેખી શકાય નહીં.

‘લેખકની કળાની નકલ’ એ નામે અભિનયકળાને અનુકરણાત્મક ગણીને અન્ય કળાઓ સાથની સરખામણીમાં તેને ઉતારી પાડનારાઓ જાણે આમ કરે, પરંતુ વાસ્તવિકતા અને પુખ્ત વિચાર એમના એ અભિપ્રાયને અનુમોદા આપી શકે એમ નથી.

## ‘નકલ’નું તત્વ પ્રત્યેક કળામાં છે

અભિનય કળા પરત્વ છે અને અન્ય લલિતકળાઓ સ્વતંત્ર છે, એ દલીલ વાળખી નથી જો પાનકે આધારે ઉભા ગહેનામા ‘નાનમ’ હોય ને ‘નકલ કગવનો’ આરોપ લાગુ પડતો હોય તો આપણે પૂછીશું કે ચિત્રકાર શું કુદરતનું અનુકરણ નથી કરતો ? શું તે ‘મોડલ’ને માને પ્રતિમાપાત્રને જોઈ જોઈને તેની નકલ ઉતારતો નથી ? વગી શું સંગીતકાર ( Musician ) સ્વરકાર ( Composer ) પર આધાર નાખતો નથી ? અને ખુદ સ્વરકાર શું કુદરતમાથી ભતભતના સ્વર પ્રકારોને વીણીને કીરીને વાપરતો નથી ? તેમજ, લે મક અને કવિ કુદરત પાસેથી અને માનવ જગતમાથી એક નહીં પણ હજાર જગથેથી સૂચનો મેળવીને તેમાથી કલ્પના જનમાવતા નથી ? કહો, શું ગાયનકાર શબ્દકારને આધારે નથી ? તો પછી શા માટે અભિનયકાર નાટ્યકાર પર આધાર રાખનાર છે એમ કહી તેને અને તેની કળાને ઓછા તથા અપવશ આપવા ? તો પછી અભિનયકળા પરત્વ અને ઉપર કહેલી અન્ય કળાઓ સ્વતંત્ર છે એમ પણ કેમજ કહી શકાય ?

## કોઈ પણ એક કળા સ્વયંસિદ્ધ કે સ્વતંત્ર નથી

આપણે જ્યારે આ તો ‘સ્વતંત્ર કળા’ અને આ ‘પરતન કળા’ છે, આ કળા સ્વાત્વળી છે અને પેલી કળા પરતવળી છે એવી તકરારો કરીએ છીએ ત્યારે આપણે જાણવું જોઈએ કે કળા માનવે કોઈ એવી ‘લેમલો’ માને ચકતીઓની આવશ્યકતા નથી

સત્ય આ છે કે પૃથ્વી માહેલી કોઈ પણ કળા સ્વયં ઉત્પન્ન થઈ નથી-થતી નથી તેમજ તે પોતાની ભતમા તદન સ્વતંત્ર હોતી નથી-હોઈ શકે પણ નહીં દષ્ટાવ લેજે આપણે ‘સિનેમા’ની કળા લઈએ

અન્ય કળાઓ માથે સરખાવતાં એ એક 'નવી' યાને હેલ્લામાં હેલ્લી પ્રકટેલી કળા કહેવાય. છતાં એ પોતે પોતાની મેળે પેદા થઇ નથી. 'નવી' છતાં એમાં અનેક જૂની કળાઓનો ભેગ છે. કંઈક આધારોને લઇને એની શોધ ચલેલી છે અને કંઈક અન્ય લલિતકળાઓની એ બનેલી છે એ રીતે નેતાં નવી કે જૂની કોઇ પણ કળા પોતાની જાતમાં એકલી પણ નથી અને સ્વતંત્ર પણ નથી.

## લિખતામાં એકતા

બધી લલિતકળાઓ મૂળમાં એકજ વસ્તુ છે. મેધધનુષ્યના જુદા જુદા રંગો જેવો એમનો અંકેક સાથ સમ્યન્ધ છે. શિલ્પકળા, લેખનકળા, નાટ્યકળા, ચિત્રકળા, અભિનયકળા, એ સર્વે લલિતકળાઓના જે ગુણ (qualities) છે તે તો એકના એક જ છે. એ સર્વેની ધારણા એક જ છે, ક્યેય એક જ છે, એટલું જ નહીં પણ પ્રત્યેકના ધાટ જુદા જુદા હોવા છતાં એ સર્વેનાં મૂળતરવો પણ એકના એકજ છે. એની પ્રતીતિ લેખે આપણે જોઇએ છીએ કે કેટલાક નિયમો એકથી અનેક કળાઓને લાગુ પડે છે, એટલું જ નહીં પણ એક કળાની જે કેટલીક મંત્રાઓ હોય તેજ મંત્રાઓનો ઉપયોગ બીજી કળાઓ વિષે થતો રહે છે.

## અભિનેતાની કળા આત્મ-વ્યક્તિ વિવાની નથી

કળા એ આત્મ-વ્યક્તિ (Self Expression) નું એક વાહન યાને સાધન છે. અન્ય લલિતકળાઓ પેઠે અભિનયકળા પણ એજ મહાન કાર્ય કરી જતાવે છે: ચિત્રકાર પોતાની પીછી વડે, શિલ્પકાર પોતાની છીણી વડે, વાદનકાર પોતાના વાદ્ય વડે, લેખક પોતાની કલમ વડે અને અભિનયકાર પોતાના દેહ વડે. ભલે અભિનેતા નાટ્ય

લેખકનીજ વાણી બોલી રહ્યો હોય તેમજ રંગમંચ ઉપરથી જે સ્વચ્છતા  
એ દેખાડી રહ્યો છે તે તો એની પોતાનીજ છે. એ રીતે એના  
અભિનેતાની કળા અને સ્વતંત્ર છે અને જે સ્વતંત્ર છે તે સર્જનાત્મક  
પણુ છેજ આગળ ઉપર એ વાત યોગ્ય દૃષ્ટાંતો સહિત આપણે  
વિશેષ પ્રુનામાથી જોઈ શકીશું.

## અભિનેતાની મૌલિકતા

અભિનયકાર એ કાંઈ નાટ્યકારનું કાંઈ ભેગું રિતાનું, વિચાર  
વિતાનું જડ સાધન કિંવા યંત્ર નથી જેમ નાટ્યકાર પોતાનું નાટક  
લખતી વેળાએ જે જે વસ્તુઓ સાથે કામ કરી રહ્યો હોય તેને પોતાના  
બાકિત્વ (Personality) ના સ્પર્શ આપી રહ્યો હોય છે, તેમ  
અભિનયકાર પણ રંગમંચ ઉપરથી એક્ટિંગ કરતી વેળાએ જે કાંઈ  
કરી રહેતો છે તેને પોતાના વ્યક્તિત્વના સ્પર્શ લગાડતોજ રહે છે  
તો પછી એ પણ નાટ્યકાર જેવો એક સર્જનજગત છે અને છેજ  
જેમ નાટ્યકાર નાટક લખતી વેળાએ પોતાના કામ સારું પોતાનું  
મગજ વાપરે છે, તેમજ અભિનયકાર પ્રેક્ષકોને ખમત નહીં પડે એમ  
રંગમંચ ઉપરથી પોતાની ક્રિયા કરતો આખો વખત પોતાનું મગજ  
વાપરે છે. જાણી કેમકે આમ પણ ન માનવું કે નાટ્યકારે પોતાની  
કલ્પના દ્વારા જે કાંઈ લખ્યું તેનો અભિનયકાર પોતાના દેહ દ્વારા માત્ર  
તરજુમો કરે છે. ના. એ તરજુમો નથી—એ એક જનમદસ્ત રૂપાંતર  
છે અને તે પણ મૌલિક રૂપાંતર છે: અભિનેતાની સમજ પ્રમાણેનું—એના  
પોતાના દૈવાના રંગે રંગાયેલું—એના પોતાના આત્મામાથી બાહ્યર  
નીકળી આવેલું જ્યારે મનુષ્ય પોતાના કાંઈ કંઈ કાર્યમાં—પછી તે  
ગમે એના પ્રકારનું હોય, પોતાનું હૃદય મૂકે છે ત્યારે ત્યારે તે  
કળાનેજ મર્જવે છે એટલા માટે અંગ્રેજીમાં એક કહેતી છે કે



Heart મા Art સમાયેલો હોય છે કાણ ના પાડો કે અભિનેતા પોતાના Art મા પોતાનું Heart વાપરતો નથી ? અરે, એને તો અન્ય પ્રકારના કળાકારો કરતાં પણ પોતાના હૃદય સાથે વિશેષ વિશેષ પુષ્કળ તથા ચાતુર્યે ચાતુર્ય મુખ્યપણે કામ રહે છે અભિનયકળાની એ એક ખાસ વિશેષતા અને મહત્વતા

## સહેલાઈના ખોટા ખ્યાલને લીધે અભિનયકળાની અવગણના

ઑફ્ટિંગ યાને અભિનય એ કાંઈ ગમતું ઉપરથી રજૂ થતી ગામજીપટ્ટી કે હાથપગની અછાડ પછાડ નથી સાચો અભિનય કરવો એ કાંઈ સહેલી વાત નથી અભિનયનો પૂરો વિચાર ન હોવાને લીધે ઘણાં તેને સહેલું સમજે છે, અને આ સહેલાઈના ખોટા ખ્યાલને લઈને પણ અન્ય કળાઓ સાથેની સરખામણીમાં અભિનયકળા અને તેના કર્તા બાપડા ઉતરતા હવડા લેખાઈ જાય છે દરેક લલિત કળાની બળવણીમાં તેના કળાકારને જે કુશળતા અને સંભાગ રાખવા પડે છે, તેવી કુશળતા અને કાળજી એક સરસ અભિનેતાને ફાળે પણ ચોટલાજી હોય છે પ્રત્યેક કળાની બળવણીમાં આ પાત્ર તત્વો કાપ કરે છે ૧ રમ ૨ મમતુલા ૩ પ્રમાણતા ૪ ક્રમ ૫ આવિષ્કારજી અભિનેતાને પણ પોતાની કળાને વ્યક્ત કરતી વેળાએ આ બધા પાત્રો પાત્ર તત્વોને વાપરવાં જ પડે છે, અને તેમ તે, જો જાને ખરો અને સરસ અભિનયકાર હોય તો, તેમને વાપરે છેજ એટલા માટે અભિનયકારની કળા જેમ સહેલી નથી તેમ તે 'નકલી' પણ નથી, અને એ રીતે જોતા અભિનયકાર 'નકલીઓ' યાને અનુકરણકાર નથી—સાચો સર્જનકાર છે જેટલું, પાત્ર રચવું યાને લખવું સર્જનાત્મક છે, તેટલુંજ પાત્ર પ્રમાણે યજ્ઞ યજ્ઞ પણ સર્જનાત્મક છે

## કર્તવ્ય એક જ-રીતિ બુદ્ધિ

આપણા અભિનયકાર માટે કુદરતે જ એવું નક્કી કર્યું છે કે તે કા તો પોતાનું લગેનું અથવા તો અન્યનું લખેલું લખવે, એમાં એની પોતાની કાંઈ નાવાનકાત કે એનો કાંઈ દોષ નથી કે જેથી એને “નાટ્યકારનો માયો” કહી તેની નાહક અનગણ્યના ઠગવામાં આપણે વાળખી હોઈએ. ખરૂં જોના આ બે પ્રકારના કળાકારો વચ્ચે કાંઈ પણ જાતનો ભેદભાવ ઉપરિધત કરવાની જરૂર આનંદપ્રકૃતિ નથી, કાંઈ એ બન્ને બિલબિલ રૂપે એકજ પ્રકારનું આરોધ એકજ કામ કરી રહ્યા છે-બન્ને એકજ સ્થળેથી પ્રેરણા મેળવી રહ્યા છે-બન્ને એકજ પરિણામ સુધર દર્શન અને સુધર અમનને વહેવડાવી રહ્યા છે. ફર એટલે જ કે એ સર્વને તે બન્ને પોતપોતાના અનગ અલગ વ્યક્તિગત વ્યક્તિત્વ (Individual Personality) થી રંગે છે એક, એપડીના બે પૂઠા વચ્ચે આવી જઈને-મીતે, રંગમય ઉપર ઉભો રહીને આ ઉપરથી જોવામાં આવશે કે અભિનયકાર કાંઈ નાટ્યકારે બનાવેલો કે તેણે રોકેલો કામદાર નથી, સ્વરસિદ્ધ, સ્વતંત્ર અને ઉત્તમ શ્રેણીનો કળાકાર છે. અભિનયકાર નાટ્યકારનું સાધન નથી એ એનો મહારી સહાયક છે નાટ્યકારનું લખેલું યાદ રાખવું અને જોલી જવું એ એનું કર્તવ્ય છે, પરંતુ નાટ્યકારના લગેના એ જોળીયામાં જીવ મૂકનાર તો અભિનયકાર જ છે અભિનયકારને પણ પોતાના પાત્રની માનસિક મૂર્તિઓ રંગમય ઉપર આવવા પહેલાં પોતાના મનમાં ઘડવી પડે છે. એણે પણ પોતાને પોતાની કળાનું સાધન બનવાનું ગ્રહે છે એને પણ પ્રત્યેક પળે રંગભૂમિ ઉપરથી પોતાનાજ અતરનું ગાંધને કાંઈ ચક્રત કરવાનું હોય છે જ એ પ્રમાણે લેતા આપણે એક સરસ અભિનયકાર, એક સરસ નાટ્યકાર, એક સરસ ચિત્રકાર કે વાર્તાકારથી ઓછા કે ઉત્તર તો દરજ્જાનો કળાકાર નથી.

## રંગભૂમિ ઉપર પાત્રોને પ્રાણપૂર્ણ બનાવનાર કોણ

અભિનયકાર નાટ્યકારના 'આધાર' ઊભો છે, એવા મુદ્દાને જ્યારે આગળ ધરવામાં આવે છે, ત્યારે આપણે એજ 'આધાર' શબ્દને આધારે પૂછીશું કે નાટ્યકારની કૃતિને આધાર કોના પર ? એક નાટ્યકારની કૃતિ જ્યાં સગી રંગમંચ ઉપર આવતી નથી ત્યાં સગી ખરી રીતે જોતા તે 'નાટક' એવી ઉપમાને પણ પામી શકતી નથી બસે નાટ્યકાર પાત્રો ઘડવા કરે, છતાં એ, પ્રેક્ષકોને પ્રાગમ્યતા અને પાત્રજીવનતા બનાવી આપનારો અને એ રીતે નાટ્યકારનું સર્વોચ્ચ મહત્ત્વ તથા વિજયી કરી બતાવનારો તે અભિનયકાર જ છે નાટ્ય સંગમ સમાપ્ત તો પણ તેની કૃતિને આધાર અને તો અભિનયકાર ઉપર જ કોઈ કોઈ વાર તો સગાર નબળા નાટ્યકારે પણ મરમ અભિનયકારો લેખકો આપે છે અને તેને કૃતિની કમાન નીચેથી પસાર કરી સર્વ જગતે વળી કૃતિની વાગ નબળા દેરેલા પાત્રને અભિનયકાર પોતાના વ્યક્તિગત રૂપમાં આપીને તેને ઝોરજ દોષાવી મેલે છે ઉદાત્ત, સાહિત્યના પ્રતિષ્ઠામય એવા પણ અનેક લાખના નોંધારેલા છે કે જ્યારે જાણીતા વાર્તાકારોની કોઈ કોઈ વાર્તાઓ પ્રથમ નિબંધ જવા પામી હતી ત્યારે તેજ વાર્તાઓ રંગભૂમિ ઉપર કુશળતાથી ભજવાઈ વિજયી અને રિખ્યાત થવા પામી હતી. સારાશ એજ કે સાહિત્યની અનેક યાદગાર કૃતિઓ રંગમંચ ઉપર હાજર થતે જે મહત્ત્વ પામી શકી હતી તેનો મુખ્ય આધાર અને તેનું મોટું માન તેના કળાકાર કર્તાને ફાળે નહોતું પણ તેના કળાકાર અભિનયકારોને ફાળે જતું જોવામાં નિશક આવ્યું છે. રંગભૂમિ માથે નિકટ સમ્યન્ધ ધરાવના નાટ્યકારો આ વાત પોતાના મનથી સારી રીતે સમજે છે અને એનો મુખ્ય કંઈ સ્વીકાર પણ કરે છે

## અભિનયકારોને લીધે રંગભૂમિ પર પ્રખ્યાત થવા પામેલી કેટલીક સાહિત્યકૃતિઓ

સરસ સાહિત્યકૃતિઓ રંગભૂમિ ઉપર અભિનેતાની અભિનયપદ્ધતિને લઈને જ સફળ તથા સુવિખ્યાત બને છે એના દાખલા અહીં અને પશ્ચિમમાં પણ નોંધાયેલા છે. દૃષ્ટાંત લેએ ‘કરણુ ઘેલો’ આપણી સૌથી પહેલી ઐતિહાસિક વાર્તા અને તે જમાનાની એ ખૂબજ સરસ નવલકથા. અલબત્ત એમાં નાટકીય અંશો હતા, એટલે એ વાર્તા નાટક બનવાને લાયક હતી છતાં એની ક્ષેત્રનો આધાર એના એ પાત્રો: એક કરણુ અને બીજો માધવ, એ બન્નેની અભિનયકળા ઉપર જ રહ્યો હતો. અને તે વેળાએ ‘કરણુઘેલા’નું એ નાટ્ય જે સફળ નીવડવા પામ્યું તે તેની વસ્તુને લઈને નહો, પણ તેના એ અભિનયકારોની સરસ કામગીરીને લઈને જ.

## ગમે એવાં સરસ લખાએલાં નાટકની સફળતા- નિષ્ફળતાનો આધાર અભિનેતાઓની કળા ઉપરજ

બીજા દાખલા લેએ આપણે મિસિમ હેન્ડ્રીયુડની પ્રખ્યાત વાર્તાકૃતિ “East Lynne” ઉપરથી બનાવેલાં “બોલી ગુલ” નામક પારસી ગંભારી નાટ્યને લઈએ. એ ધણી સરસ રીતે લખાએલું કરુણાન્ત નાટક સેકડો રાતો સર્ગી બજવાવા જેવું વિજયી નીવડ્યું એ માટે એના કાર્તિ જેટલું માન આપી શકાય એટલું માન આપ્યા પછી પણ, મત્તને ખાતર લખ્યા વિના ચાલે એમ નથી કે એ જાણીતી સાહિત્યકૃતિની રંગમંચ ઉપરની આટલી બધી પ્રખ્યાતિ તેનાં નાયિકાપાત્ર બોલી ગુલની અને તેના શકપાત્ર (Villain) લવજી દફંગાની બેદર મરસ અભિનયપદ્ધતિને લઈને જ થવા પામી હતી.

## અભિનયકારે પ્રખ્યાત તથા પૈસાપાત્ર બનાવેલો નાટ્યકાર

હવે આપણે અહીંની વાત છોડીને પશ્ચિમમાં ડોકિયુ કરીએ તો ત્યાંથી પણ આપણને એનીજ ખાતરી મળશે અને ૧૮૪૮ માં જન્મવિખ્યાત ફ્રેંચ વાર્તાકાર અલેક્ઝાન્ડર ડુમાના પુત્ર ડુમા જુનિયરે “La Dame aux Camélias” (Lady of the Camelia) નામે નાર્તી લખીને પ્રકટ કરીથી ત્યારે એ જ્યાં વાચક પ્રગતિ ખાસ લક્ષ્યે ચાહી નહીં અને તેથી પ્રયત્નરૂપે આર્થિક રીતે ખોટા પણ ગદ્ય પછીથી સને ૧૮૫૨ માં જ્યારે ડુમાએ પોતાની એ વાર્તાને નાટ્ય સ્વરૂપે ધડીને રંગમંચ ઉપર રજૂ કરી ત્યારે જ એને કીર્તિ તથા સપત્તિ એ બંને આવી મળ્યાં જાણીતા જેવું તો આ છે કે જે વસ્તુ વાર્તાનું હતું તેજ વસ્તુને નાટકમાં પણ કાયમ રાખ્યું હતું, કારણ વસ્તુ તો પહેલેથીજ અમરકારક અને હૃદયપ્રાપક હતું, છતાં વાર્તા નિષ્ફળ ગઈ અને નાટ્ય મંદળ નીવડ્યું તેનું મુખ્ય કારણ એજ હતું કે એ માહત્તા નાયક અને નાયિકાના ધરખમ પાત્રો ધરખમ અભિનયકારોથીજ ભજવાના પામ્યા હતા. રંગમંચ ઉપરના આ બે પાત્રોની કળાસિદ્ધિને લઈને આખું નાટક એવું તો સરસ બિચકાયું કે ડુમાનું જીવનચરિત્ર જાહેરાત ગયું એ પૈમાવળો થતો ગયો નાટકની સફળતા જોઈ પ્રખ્યાત ઇટાલિયન સ્વરકાર (Composer) વેરડીએ તે ઉપરથી એક સંગીત નાટ્ય (Opera) નામે “લાત્રાવીલાતાહ” (નજબી) લખી ભજવાવ્યું, તે પણ ઘણું જ ફોલ્લમદનવા પામ્યું તે સાથેયુરોપ અમેરિકાના જાણીતા પ્રતિષ્ઠિત અભિનયકારો એના નાયક નાયિકાના પાત્રો ભજવવાનું કામ ખાસ માનમર્યું સમજવા લાગ્યા, એટલુંજ નહીં પણ એક વારની નિષ્ફળ ગએલી મૂળ વાર્તા પણ એજ કારણે વખણાવા લાગી અને તેની

એક પછી એક આવૃત્તિઓ પણ નીકળવા માંડી તથા મુદ્રરેલા દેશોની પ્રત્યેક પ્રજાની ભાષાઓમાં એના અનુવાદો થે થયા.

**‘રિપ વાન વિન્કલ’ અને અભિનયકાર જોસફ જેફરસન**

Rip Van Winkleની જાણીતી અંગ્રેજી વાર્તા તો ઘણાંએ વાંચી હશે. પ્રસિદ્ધ અમેરિકન લેખક વોશિંગ્ટન અર્વિંગે એ લખેલી. એ વાર્તાકૃતિને વર્ષોની ખંત અને મહેનત પછી પ્રખ્યાત અમેરિકન અભિનયકાર જોસફ જેફરસને સને ૧૮૬૫ માં નાટ્યાક્રિત કીધી અને તેમાં મુખ્ય પાત્ર લેખે પડે પાઠ ભજવ્યો. એની સર્વશ્રેષ્ઠ અભિનયકળાને લીધે નાટક હજારો નહીં પણ લાખો લોકોથી અનહદ વખણાયું અને પુષ્કળ પંકાયું. જોસફ જેફરસનનું નામ તે દિવસથી પાશ્ચાત્ય નાટ્યોના ઇતિહાસમાં, “The Original Rip Van Winkle” લેખે અમર થવા પામ્યું.

પરંતુ જ્યારે એ પ્રખ્યાત અભિનયકાર અને ૧૮૦૫ માં મૃત્યુ પામ્યો ત્યારે તેની સાથે “Rip Van Winkle” નાટ્યનું પણ આવી ખતમી. ત્યાર પછીથી જેફરસન જેવો કોઈ બીજો Rip Van Winkle પેદા થવા પામ્યો નહીં. પરિણામે જ્યાં લગી એ નાટકને એના જેવો કોઈ અન્ય મહાશુદ્ધિશાળી સર્જનાત્મક અભિનય કરનારો કળાકાર આવી મળે નહીં ત્યાં લગી એ નાટ્યકૃતિ ઘણી સરસ લખાયેલી હોવા છતાં નકામી જેવી પડી રહી છે અને પડી રહેશે. આ ખતોવી આપે છે કે લેખક અને વાર્તાકાર વોશિંગ્ટન અર્વિંગે કરતાં અભિનયકાર જોસફ જેફરસન કોઈ હિતરતી પંક્તિનો કળાકાર ન હોનો.

**નાટ્યકારની નિષ્ફળતાને અભિનયકારે સફળતામાં**

**બદલાવી**

એક વિશેષ દૃષ્ટાંતઃ આર્થર ક્લીન નામના નાટ્યકારે “The

Music Master" નામે નાટક લખ્યું. અનેક નાટક મંડળીઓએ એને લગ્નચું પણ એ જેવું જોઈએ એવું વખણાયું નહીં. હેવટ રેવિડ વોરરીલ્ડ નામે એક હિતમ કોર્ટેના અભિનેતાએ રંગભૂમિ ઉપર આવીને એ નાટકના સ્કોલ્પના સખ્દોમાં પોતાનો પ્રાણ ફૂંક્યો ત્યારેજ એ ખેત્ર પ્રેમક જનનાને પોતાની લગ્ન આકર્ષી શક્યો.

‘રિપ વાન વિન્ડસ’ અને ‘ધ મ્યુઝીક માસ્ટર’ જો કે એવી કોઈ મહાન નાટ્યકૃતિઓ ન હોતી, છતાં પોતાના સમયમાં એ બન્ને પ્રખ્યાત થઈ જવા પામી; તેનું મુખ્ય અને મોટું કારણ એજ કે એ બન્ને નાટ્યોને એ મોટા કળાકાર અભિનેતાઓની વ્યક્તિગત સર્જનશક્તિનો સરમ ફાળો જવા પામ્યો.

હરી, આપણે અહીંની વાત કરીએ: “વાંકાનેર આર્થ હિલવર્થ” નાટક મંડળી”નો “નરસિંહ મહેતા” ખેલ બહુ અચ્છો લખાએલો; પણ બજવાયો ત્યારે પાર વિનાનો પડ્યો. એ, કેવળ સારું નાટક હતું કે ધાર્મિક નાટ્ય હતું તેને લીધેજ નહીં પણ વિશેષ કરીને નરસિંહ મહેતાનો પાઠ બજવાનાર કુશળ અભિનયકાર નાના ગ્રંથકની વ્યક્તિગત કળાસમૃદ્ધિને લઈનેજ. એનો અભિનય જોતા લોકો પાત્રકારને શૂલીજ જતા. કોઈ, પાત્ર બજવાઈ રહ્યું છે એ પણ પ્રેક્ષકોના જાનમાંથી નીકળીજ જતું, અને કેવળ એમની સમક્ષ આવીને બોલો રહેતો સદીઓ પહેલાં થઈ ગયેલો જૂનાગઢનો ભક્ત ધ્યાલજી નરસિંહ મહેતાજ.

“મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી”ના પ્રખ્યાત “સોલાઅ-મુંદરી”એ લોકોને ઘેરુ લગાડ્યું. નાટકની રચના, વસ્તુ, લખાવટ, પાત્રલેખન નિઃશંક ધણી સારાં તો થે એમાં લોકોને ઘેરું બનાવનાર કાણ ? એક જાંચી લાયકાતનો અભિનયકાર નામે જયસંકર-ઉપનામ ‘મુંદરી.’

## આ શું અનુકરણ કહેવાય ?

એવાં તો અનેક ઉદાહરણ આપી શકાય. પરંતુ આપણને આપણા વિષયને હજી અન્ય દૃષ્ટિકોણથી જોવાનો છે એટલે આપણે આગળ વધીશું.

આપણા વચ્ચે જેમ બહારુ ચિતારાઓ હોય છે—નકલિયા લેખકો હોય ■ તેમ અનુકરણિયા એક્ટરો પણ છેજ. પરંતુ તેને લખને જેમ આપણે કવિની કથાને ચિત્રકારની કથાની ઉપર મૂકી દેતા નથી તેમ લેખકની કથાને આપણે અભિનેતાની કથાની ઉપર ચઢાવી દઇ શકીએ નહીં. કારણ એ મૂળમાં બધીજ સર્જક કથાઓ છે—જો કે તેઓ પ્રમંગ પ્રમાણે એક બીજાની પૂરક અને સહાયક તો છેજ.

દૃષ્ટાંત લેખે ધારો કે કો કવિ એકાદ ચિત્રકારનું ચિત્ર પમદ કરે અને તે ચિત્રકારે જે કેનવાસપર રંગોનું તેને એકલમ વડે કાગળ ઉપર કાબ્યાકિત કરે, તો કવિએ ચિત્રકારનો વિષય પકડ્યો તેથી તે કવિ શું ચિત્રકારનો નકલિયો બની ગયો કે ? અને તેથી શું તેની કથા ઉતરતી જીણીની અને ઝાઝા મહત્વની બની ગઇ કે ? શું અત્રે કવિનું શબ્દચિત્ર ચિત્રકારના તૈલચિત્ર પેડેજ સર્જનશુદ્ધિ દાખવતું એકજ સ્તરીષ્ટું વ્યક્તિગત નથી કે ? વળી જે આતુર્યશુદ્ધિ વડે એકાદું ચિત્ર સર્જાય ■ તેજ આતુર્યશુદ્ધિ એક કાબ્ય વિષે શું કામે નથી લાગતી ?

## કેટલાંક દૃષ્ટાંત

એજ પ્રમાણે ધારો કે આપણા પ્રખ્યાત નવલકથાકાર શ્રીયુત કેનવાસાલ મુનશીની ચાલુ વાર્તા “જય સોમનાથ” માંથી, ચિવાલપની અધિકાત્રી ગંગાની સર્વોચ્ચ સુત્રી ચૌધાના પ્રથમ અદ્યત્ત નૃત્યનું મોહક દૃશ્ય આપણા જાણીતા ચિત્રકાર શ્રી રવિચંદર રાવળ કેનવાસ



ઉપર તાદેશ વાને આનહૂમ ઉતારે તો શુ ચિત્રકાર રાવળ ઉપર આ આક્ષેપ મેલી સકારોકે એમણે શ્રીયુત મુનશાની બનાવટની ચોખ્ખી નકલ કાઢી છે અને તેથી એમની કળા અનુકરણાત્મક છે ? જો કોઇ આવુ કહેવા નીકળે તો તેની હાસી જ ચલા પામે તો પછી નાટ્યકાન્તુ લખેલું અભિનયકાર બોલી કરી બતાવે છે, તેથી તે પડે અનુકરણિયો અને તેની જગ્યા અનુકરણાત્મક છે એમ માનવુ વા બોલવુ એ પણ તેટલું જ અણુકરુ અને હાસીપાત્ર છે

જ્યારે વિખ્યાત અમેરિકન ચિત્રકાર એડ્વિન એબીએ બોસ્ટનની “મ્યુનિસિપલ લાઇબ્રેરી”ના મકાનને શણગારવા સારૂ મહાન આગલ કવિ ટેનીસનના (Search of the Holy Grail) નામક કાવ્યને પમન કરી તેમા સમાએલી વિગતને આધારે ‘હોલી ગ્રેલ’ ચિત્રોની હારમાળા બનાવી કાઢી, ત્યારે તેથી શુ તેની કૃતિ અને કળા અનુકરણાત્મક થઇ ગયા ? શુ આથી એની કૃતિ અને કળાનુ મૂલ્ય ઓછુ થઇ ગયુ ? નહીં જ. તો પછી જેમ કોઇપણ બે ભિન્ન ભિન્ન કલાને વિષે તેના કળાકારોનો પરસ્પર જેવો સમ્બન્ધ, તેવો જ સમ્બન્ધ નાટ્યકાર અને અભિનયકાર વચ્ચેનો સમજાવો ધટે છે

## ‘નાટક’ એ કાંઇ ‘સવાહ રૂપે વાર્તા’ નથી

ખરૂ જોતા અભિનયકારની સર્જકતા માટેનો મુદ્દો અન્ય કળાકારોની વાત સાથ મરખાવતા વધારે મજબૂત છે કારણ એક નાટ્ય ન્યાલગી રંગમય ઉપર આવતુ નથી ત્યા સુધી નાટક તરીકે તે ગણે હસ્તિમાન નથી બહે, સાદ્વિત્યના એક અંગ લેખે લખાયેતુ નાટક, પોતાનુ કેતાતત્વ ધરાવતુ હોય, પણ જ્યા લગી અભિનયકારોની પોતાની કળા તેને આવી મળતી નથી ત્યા લગી તે ‘આસ જરવુ ઇવણ’ બની સકતુ નથી, ત્યા લગી તને ખરે ખરા નાટકની ઉપમા પણ હાજતી નથી

એક નાટ્ય-જો તે ખરેખર જ નાટ્ય હોય તો તે 'મંવાદરૂપે એક વાર્તા' નથી; પણ તે તેનાથી કાંઈ ધણુંક વિશેષ છે. ખરેખર તો એ રંગભૂમિની આવશ્યકતાઓ અને સંજોગરિચયિતને અનુસરતું એક કળા સર્જન છે. પરંતુ એ કળામર્જનની અસરનો માને નાટકની મુખ્ય અમરનો આધાર તે અભિનેતાનું પોતાનું કળાસર્જન છે. એક નાટક જ્યાં લગી ભજવાતું નથી ત્યાં લગી કેવળ તેને વાંચી જવાથી આપણે કદી પણ નક્કી અભિપ્રાય બાંધી શકીએ નહીં કે તે કેવું નીવડ્યા પામશે, કારણ એની હસ્તક્ષિપિત પ્રત તે કાંઈ સંપૂર્ણ વસ્તુ નથી. અંપૂર્ણ તો એ રંગભૂમિ ઉપર આવીને જ બની શકે-અભિનયકારોની કળા વડેજ. એ રીતે જોતાં અભિનયકાર નાટ્યકારનો મહદગાર છે.

## અભિનયકળા સર્જનાત્મક છે તેનો વિશેષ પૂરાવો

આ સમ્બાધનો આપણે એક ખીજ પણ રીતે વિચાર કરી શકીએ એમ છે. જો આ મતનું આપણે ધડીબર સ્વીકારી લઈએ કે અભિનય એ નાટ્યલેખકના કાર્યનું એક સીધું સપાટ અનુકરણ છે, તો પછી પ્રશ્ન એ ઉપરિચિત થાય છે કે એકજ કર્તાનું એનું એજ નાટક બે જુદી જુદી નાટકમંડળીઓના અભિનયકારોથી ભજવાતે એક જ સરખો અનુકરણ પ્રકાર કેમ નથી દાખવતું ? તો પછી નાટ્ય વિષે એના કર્તાનું જ આકલન માને (Conception) હોય તેને સર્વોત્તમ પ્રકારે દાખવી શકવા કાજે સર્વે અભિનયકારે એક સરખા દાખ કે હોવા-ગણવા જોઈએ. પણ વાસ્તવિક તેમ હોઈ કે લેખાઈ શકાતું નથી તે જ શું બતાવી આપે છે ? એ ખુદ્દલ કદી આપે છે કે અભિનેતાઓની કળા અનુકરણાત્મક નથી. આપણે જાણીએ છીએ કે એકજ જાતનું પાત્ર ભજવવાનું હોય છતાં તે ભજવનાર પ્રત્યેક અભિનયકાર પોતાની કળા દાખવણીમાં એક બીજાથી જુદા પડે છે. દરેક અભિનેતાનું

કળામર્જન જુદું જુદું જણાઇ આવે છે. જે નાટ્યકારનાં લખેલાં પાત્રોની અનુકરણરૂપી ભજવણી એજ અભિનયકળા હોત તો આજે આપણી અને પશ્ચિમની બંધી રંગમૂર્તિઓ કાઠિ ખટાકિ અને પ્રાપુલાલ તથા હેન્ડી અગ્નિ અને હુરખટ દ્વી જેવા સર્વશ્રેષ્ઠ અભિનેતાઓથી બંધી ઊરપૂર ઉભરાઇ જ જવા પામત.

## ચેષ્ટા એકજ—અસર અનેક

અભિનેતાની કળા મર્જનાત્મક છે. એના માગે એટલાં પ્રમાણ મળી રહે એમ છે. રંગમંચ ઉપરથી જતાવાતો અમુક ભાવ અમુક દ્વિધ્યાથી કે ચેષ્ટા માગી લીએ છે. પ્રેમ, ક્રોધ, ભય કે ખંધાઇ બનાવવાં હોય તો તે વેગાએ આંખ એમ દેરવથી કે હાથ તેમ લમ જવો કે જમણો વા ડાબો પગ આગળ પાછળ કરવો આદિ પ્રત્યેક ભાવ માટે અંગસ્થિતિ તથા અંગભગના અમુક પ્રકારો નક્કી થયેલા હોય છે. બિન ભિન્ન ભાવાનુમાળ નક્કી કરેલી રીત પ્રમાણે અભિનય કળા જતાવાય છે. પરંતુ તે ક્રમને કામમા લેતી વેગાએ દરેક અભિનેતા તેની રજૂઆત તો પોતાની રીતે જ કરે છે. આટલા જ માટે, પાત્ર પશુ એક જ હોય, વાણી પશુ એક જ હોય અને ભાવ પશુ એક જ હોય, છતાં ભિન્ન ભિન્ન અભિનેતાએને લઇને પ્રત્યેકની અભિનયકળાના મર્જન અને દર્શનમા ફેર પડી જવા પામે છે. દષ્ટાંત લેએ ખંધાઇનો ભાવ જતાવતી વેગાએ અમુક એક પ્રકારનો ખલા ચલાવવાનો તથા આખનો આડો લહેકો કરી જતાવવાનો પ્રયોગ આદરેવા પડે છે. હવે એજ ખંધાઇનો ભાવ ચાર જુદા જુદા અભિનેતાઓ એકજ ચોક્કમ જાતના લહેકો વડે કરી જતાવશે; પરંતુ પ્રત્યેકની આંખના લહેકાનો એ ટથોઃ એ ચારેના સમજનમા જુદો જુદો જ પ્રકટવા પામશે. અને એ ચારમાથી પશુ એકનો મેઝભાંજ થાને આંખનો લહેકો એવો તો

વેધક પ્રકારે ટચકાદાર બનેલો હશે કે જેની અમર આગળ બીજા ત્રણનો એવોજ નેત્ર અભિનય આપણને સાવ શીકા લાગશે એ શું જતાવી આપે છે? એ જતાવી આપે છે કે અભિનયકળા અનુકરણાત્મક નથી પણ ખરેખર સર્જનાત્મક છે

## સાત હેમલેટ અને સાત હરિશ્ચંદ્ર

જેમ દરેક નાટ્યલેખક પોતાની શુદ્ધિ પ્રમાણે પાત્રો ધડે છે તેમ પ્રત્યેક અભિનેતા પોતાની શક્તિ પ્રમાણે પોતાનું પાત્ર સર્જે છે. જેમ પાત્રાલેખન આરુ નાટ્યકારને પોતાના મનને તથા હૃદયને કામમાં લેવાં પડે છે, તેમ અભિનયકારને પણ પોતાના મન પાસેથી અને પોતાના હૃદય પાસેથી કામ લેવાનું હોય છે. એટલાજ માટે 'હેમલેટ' યાને 'હરિશ્ચંદ્ર'ના પાઠ સાત જુદા જુદા અભિનેતાઓ બજાવે તો પાત્ર એક જ હોવા છતાં રંગમંચ ઉપર સાત હેમલેટ અને સાત હરિશ્ચંદ્ર પ્રકટવાના જ.

વળી નાટ્યશૈલી બોલો શા માટે અમુક નાટક તો અમુક કંપનીનું અને અમુક પાત્ર તો અમુકજ અભિનેતાથી બજવાનું જોવાનો આશ્રય ધરે છે? હરિશ્ચંદ્ર તો બાલીયાગાની કંપનીનો, અસીર હિર્સ તો કાઉ ખટાહિનો, નરસિંહ મહેનો વાંકાનેર કંપનીનો, એવા લોકમન પાછળ નાટ્ય લેખકની સરક્ષતા બિંબી હોય તેના કરતાં હરિશ્ચંદ્ર ને નરસિંહ મહેતાનાં પાત્રો બજાવનારાઓના અભિનયસર્જનની મોહકતાનું કારણ દેખીતું વધારેજ જણાઇ આવે છે.

સમજો કે એક નાટક મંડળીનો પૂર્વપ્રયોગ શિક્ષક એક કુશળ અભિનેતાને એવી આજ્ઞા કરે છે કે તારે કાઉ ખટાહિ જેવી રીતે રોમિયો થયો હતો તેવોજ રોમિયો બનવું, તો તેનું પરિણામ શું આવે? એનું પરિણામ મોટે ભાગે પારવાં કરતાં ઉચ્છૃંખ નહીં તો હિતરતું તો

અવસ્ય જ આવે કારણ અત્રે કોઈ આગના રોમિયો જન ૥૭ એકટગની નકન કરાની વાત નથી અહીં તો જે એક્ટગ તુલ્ય વેળા રોમિયો થનાનો હોય તે રોમિયોનું આકવન (Conception) જે રીતે તે પોનાના મનમા સમજતો હશે તે પ્રમાણેજ તે રોમિયોનો પાત્ર ભજવી શકશે કોઈ પણ સરસ અને સમજદાર અભિનયકાર કદી જે ગમે એવા પ્રખ્યાત અભિનેતાની નકન કરતો નથી કારણ અનુકરણ કરના જતા તેને પેતાની આતરિક સર્જકતા બોધ મેલવાનો નહીં હવે રહ્યું છે

## છેવટ

આતમા કહેનાનું એજ કે જેમ અભિનયકારાનું ક્ષેત્ર અનત એવું ખૂનજ નિશાગ છે, તેમ એ કળા અન્ય કળાઓ પેઠેજ સ્વાતંત્ર્યની સ્વતંત્ર અને સર્જનાત્મક છે જે સૌન્દર્યરિષયક ધોરણથી આપણે ધીરેધીરે કે ઝીંઘેની કળાને માપીએ તેનાથી ઉતરતા માપે આપણે અન્વીગ કે ધીરજહોમની કળાને માપી શકતા નથી-શરીએજ નહીં સગરા જે કલ્પનાત્મક અને સર્જનાત્મક સમિત કોઈ સમર્થ શિલ્પકાર, સ્વગકાર, ચિત્રકાર, કવિ કે નાટ્યકાર વિશે કામે લાગે છે, તેજ અભિનયકારની કળામા પણ જોવાય છે, અનુભવાય છે તો પછી કેવળે આપણને એજ નિર્ણય પર આવવું પડે છે કે અભિનયકારા અનુકરણાત્મક નહીં પણ સર્જનાત્મક છે અને છેજ

અભિનય કલા અમર છે પણ અભિનેતાની કલા તેના મરણ બેગી જ મૃત્યુ સામે છે



એક્ટિંગ બનાવટી છે જ-પણ બેદિવ ન હોવી જોઈએ

મિનરવાર્થી (Amature) ઑફ્ટર એટલે મિનજવાખદાર ઑફ્ટર નહીં. જેમ એક પક્ષે પોતાની કના પ્રત્યે એનું અંતઃકરણ માણત હોય તેમ બીજે પક્ષે પોતાના પ્રેક્ષકો પ્રત્યે પણ એનું અંતઃકરણ જાગૃત થએલું હોયું જોઈએ. જેમ એણે પોતાના તમાચખીનો નક્કગાધથી સ્વીકારવા ન ધટે તેમ તમાચખીનોએ પણ એને ખરી ગભીરાધથી જોવો, વિચારવો, તપાસવો અને ટીકા આદિથી દોરવવો ધટે તોજ મિનરવાર્થી રંગભૂમિ મુખરી થકે

■

ખરે ઑફ્ટર તે જેની ચેષ્ટા મદા બોલતીજ હોય છે અને જેની બોલી હમેશાં ચેષ્ટાજ કરતી હોય છે

■

એક વેળાની, નેત્ર અને કર્ણની વફાદાર સેવિકા સમી આપણી પ્યારી ગુજરાતી રંગભૂમિ, આજ બાપડી કંતાએલી કરમાએલી હગલો વળી માદગીને ખીંજાને સૂતી છે. એના ડાકટરો, નાટ્યકારો અને વિવેચકો ખિન્ન વદને બારે નિરાશાનું ડોકું હવાવતે એની આસપાસ જિભા છે. હું બચીશ કે નહીં, એમ જાણે પૂછતી હોય તેમ હર્ષિએ ઉજલી વાખ જેવી કાદાળી છામ બાહેર કાઢી છે અને નાડ તપાસાવવા અર્થે સૂડી દાડી જેવો પીળો પાતલો હાથ આગળ લબાબો છે.

એ બાપડીને હવે કાણ બચાવે ? કાંઈ બચાવશે ?

■

ન કરાતી હોય તેવી કરાતી ચીજ એનું નામ ઑફ્ટિંગ

■

ઑફ્ટરની દુનિયામાં કલામય અસ્વાભાવિકતાને મોટું સ્થાન છે, પણ અકલામય સ્વાભાવિકતાને તો મુદ્દવજ નથી.

પુરવણી બીજી

ઑફ્ટરનો સીનસીનરી-રંગમંચ પ્રકાશન-  
વસ્ત્રપરિધાન અને સંગીત સાથનો  
સમ્બન્ધ

# એક્ટરનો સીનસીનરી-રંગમંચ પ્રકાશન-વસ્ત્રપરિધાન અને સંગીત સાથેનો સમ્બંધ (પુરવણી બીજી)

નાટક જોતી આપણી તમાશાખીન આસમને અને સામાન્ય રીતે આપણી જનતાને કાંઈ એવોજ ખ્યાલ હોય છે કે સીનસીનરી અને રંગમંચ પ્રકાશન સાથે એક્ટરને કાંઈ ખાસ લેવા દેવા નથી. એવું કાર્ય પોતાના પાઠ પ્રમાણે સ્ટેજ પર આવીને અભિનય કરવાનું. માટે એને સીનસીનરી વગેરે એવી બાબદનો વિચાર કરવાનો હોયજ નહીં. એને તો પ્રવેશ કાળે લાગતાવળગતા કલાકારોએ જે સીનસીનરી, રાચરચીકું બનાવી કરીને ગોઠવ્યું હોય તથા જે પ્રકાશન (Lighting) ફેલાયું હોય તેની વચ્ચે રહીને માત્ર એક્ટિંગ કરવી એજ.

પરંતુ એ વિચાર જૂલ ભરેલો છે. સત્ય જોતાં એક્ટરનું કાર્ય નાટ્યોત્પાદક (Producer) અને દૃશ્યકલાકાર (Scenic artist) આદિ કલાકારોના કામ સાથે, છતું ન પાડી શકાય એવું સ્વાભાવિકજ ગૂંચાએકું વણાએકું હોય છે. એ બધાજ સાથે મળી એકજ સામાન્ય ધ્યેય (Goal) ને પહોંચવા પ્રયત્ન કરી રહેલા હોય છે. જે એક જાજવવાના હોય છે તેને અનુકૂલ રંગમંચનીય અસરો ઉપજાવવી સર્જવવી એ તેમનું ધ્યેય. જો એક્ટર સ્ટેજ ઉપર આવીને ધૂળ જેવી એક્ટિંગ કરે તો સીનસીનરીની શોભા પર પાણી ફેરે; અને જો રંગમંચ શણગારો સ્ટેજ પર અસ્વાભાવિક અને અગવડકર્તા દૃશ્યો ઊભાં કરે તો ખોટું વાતાવરણ પેદા થઈ એક્ટરને એક્ટિંગ કરવામાં મોજ તો ન આવે, પણ રાચરચીલાંની અથોમ્ય ગોઠવણ તથા પ્રતિકૂલ



પ્રકાશનને લઇને તેને એફટિંગ કચવામાં પણ હુકત આવે આમ એ સર્વે કલાકારો કાંતો રંગમચ્છ અસરોને સર્જાવી તેને જમાવે-કા તો તેમને પોતાની જ કમકુશળતા અને ખોટી રીતોથી જખમાવે અને આખી પાડે.

રંગભૂમિના કલાકારોનું એક જ કાર્ય અને કર્તવ્ય એજ કે નોટ્યથોગ્ય રંગમચ્છ અસરો ઉત્પન્ન કરવી. એ કાર્ય સૌથી સગમ રીતે કેમ બની શકે ? આપણે આ પુસ્તકમાં અત્યાર પહેલાં જોઇ આવ્યા છીએ કે જેમ એફટરનું કાર્ય, જીવનની ચોખ્ખી નકલ કરવાનું નહીં પણ જીવન જીવી ગયો છું એવું સૂચવી બતાવવાનું હોય છે, તેમ સીનસીનરી અને પ્રકાશનનું કાર્ય પણ કુદરતનું અનુકરણ નહીં પરંતુ તેનું સૂચન કરવા પૂરતું જ થવું હોતું થયે.

આ એક જાણીતી વાત છે કે જે સ્ટેજ ઉપર સીનસીનરી અને રાત્રરખીલું વગેરે તદ્દન અમલ, આગહન અને વાસ્તવિક (Realistic) હોય તો તેને માધારણ પ્રેક્ષકો ખૂબજ વખાણે છે. એકાદ પ્રવેશને લગતો દેખાવ જો વિચિત્રવાર અને વસ્તુઓથી ભરચક બનાવી દીધો હોય તો જગજગ અસહ્ય પ્રમાણેજ બહુ બતાવવામાં આવ્યું છે એવો મંતોય જાહેર કરતે તેને તેઓ ચોગ્ય માને છે અને તે જોઇ તેઓ ખુશ ખુશ થઇ જાય છે પરંતુ અસહ્યતી આવી ચોખ્ખી નકલ ક્યાં પછી એ વિશે પ્રેક્ષકોની કલ્પનાને કામ કરવા માટે અને તેમને ઉત્તેજવા માટે બાકી શું રહે છે ? કશુંજ નહીં. એ ઉપગત આવા આગહન અને વિગતવાર દૃષ્યોથી જીનું પણ શું શું હાનિકારક અને અગવડભર્યું થવા પામે છે તેનો મામાન્ય પ્રેક્ષકવર્ગને તો ખ્યાલ જ કેમ હોય ?

આ લખનારને જગજગ વાદ છે કે થોડાક વર્ષો પહેલા કેટલાક

એમેચોરોએ અમુક ખેલ કરી બતાવેા. તેમાં પ્રવેશ પ્રમાણે વિદ્યાયતી દારૂની દુકાનનો 'બાર' બતાવવાનો હતો 'સાથે સાથે દારૂનો 'બાર' જિભો કરવા માટે તેઓએ જોઈતી કરતી બધી અનુકૂળ સામગ્રીઓ એકઠી કરવા ઘણી મહેનત લીધી બાર, દારૂની બાટલીઓ, ખીરના પીચો, ઠાઉન્ટર, ખુરસી, ટીપાઇ વગેરે ચીજો ઉપરાંત બાન્ડી, વીરકી, પોર્ટવાઇન વગેરે દારૂની જાહેરખબરોનાં ટીન અને માર્બોર્ડના બનાવેલાં સાત આઠ નાનાં મોટાં 'બોર્ડ' પણ ત્યાં તેમણે મટકાવી લગાડી દીધાં. એમના મનને એમ કે વિદ્યાયતી દારૂના બારમાં આવી સ્વાભાવિકતા હોય છે તેમ સ્ટેજ ઉપર પણ કરવું કે જેથી તમારાખીને ઉપર એની અસર સચોટ થવા પામશે. હા, એની અસર 'સચોટ' થઈ ખરી; પણ તે કોના ભોગે? બાપડા એક્ટરોના ભોગે. જેવો એ પ્રવેશ દેખાડતો પડેા જિંચકાઓ કે એક્ટરોની હાજરી અને તેમની વાતચીત પરથી 'ઓડિયન્સ'નું લક્ષ 'બાર'ની સત્તા ચીજો જેવા અવલોકવા સાથે એક પછી એક, પેલા સાત આઠ બોર્ડ વાંચવા પર દોડ્યું: ઓડિયન્સમાંનાં ઘણાક મનમાં વાંચે તો કાંઈ કાંઈ તો મોટા મોટા અવાજો જાહેરખબરો વાંચવા મંડી ગયાં—સાથે સાથે હાસ્યના અરાજો અને ખુલ્લી પ્રશંસામુક્ત ટીકાઓ પણ ત્યાં ને ત્યાંજ સંભળાવા લાગ્યા; પરિણામે બાપડા એક્ટરો તો જાણે જુમાઈ જ ગયા અને તેમની વાતચીત પણ આવા લશ્કરને લઈને બરાબર સંભળાઈ શકાઈ નહીં.

અત્રે ખરેખર તો દારૂનો બાર સૂચવવાની વાત હતી—તેને આબહુ બનાવવાની હતીજ નહીં. એટલા માટે 'બાર'—સૂચક તથા ચાર મુખ્ય વસ્તુઓ અને (સાત આઠ જાહેરખબરી પાટિયાંઓને બદલે) એકાદું બોર્ડ બસ હતું. પરંતુ જ્યાં આપણાં ધંધાદારી કલાકારો આવી જતાના કાંઈ કાંઈ જગરડા કરતા હોય ત્યાં આ ખીચારા એમેચોર

કલાકારો પાસથી તે કેવી આશા રખાય ! 'વાસ્તવિક' દૃશ્ય સૂચવવા ખાતર વધુ ખટરાકમાં જવું, વિગતપૂર્ણ અસ્થાનથી રંગમંચને ભરી નાખવો, જોષએ તે કરતા વધારે પેસો ખર્ચવો, પ્રવેશ માહેવા એકદરે ઉપરથી તમાશાખીનોતું લક્ષ દઢાવવું અને ખેલને ખોરવવો છતાં સીનસીનરી 'આનદ્વન' હતાં અને 'સિનિક ઇફેક્ટ' બહુ સરમ હતી એમ મનથી માની લઇ મૂલકાવું અને આવી ખોટી સમજ ધરાવવી એ શું આપણી રંગભૂમિને માટે ખેલારક વાત નથી ?

વાસ્તવિક 'સીનરી'ના નામે ચતા દેખાવ વિષે વાસ્તવિક નિયમ વસ્તુઓની ભરપૂરતા નહીં પરંતુ વસ્તુઓની સૂચકતા છે. એક પ્રમાણે સ્થળ બાહરેનું હોય કે અંદરનું હોય: રસ્તો હોય કે ધરનો ઓરડો હોય તો તેનું દર્શન કરાવવા માટે પ્રેક્ષકો સમક્ષ બધી જ ચીજો ધરી ન દેવી-બધી ચીજો છે એવો માત્ર તેમના પર છાપ (Impression) પડે એવું ને એટલું કરવું એમાંજ ખરી કલા છે. દ્રંકમાં પ્રવેશની પરખ પૂરતી, અને સ્ટેજની મર્યાદા પૂરતી, પ્રમાણસરનીજ વાસ્તવિકતા લાવવી: કહો કે વાસ્તવિકતાના નામે ભ્રમ (Illusion) જોભો કરવો, એજ ખરો નિયમ છે.

આપણે ઉપર જોષ આવ્યા કે આપણે ત્યાં એક પક્ષે સાચા દૃશ્યના નામે સ્ટેજ ઉપર વસ્તુઓ લાવવામાં આવે તેમ તેથી ઉત્કૃષ્ટ જ બીજી બાજુએથી બાપદાદાઓના જમાનાથી ચાલી આવેલું: બધું જ પડદા પર ચીતારેલું એવું ખેલ કૌતક સીનરીના નામે હજી ચાલુ જ છે. છતાંથી લઇને તે ભોંય લગીની બધી વિગત પડદા પરજ બતાવી દેવામાં આવે છે. બારી, બારણા, ઝાલર, કુમર, ઘડિયાલ, દાદર તો શું પણ ખુરશી, ટેબલ, ડેસ્ક અને ગાલીચા પણ પડદા પરજ ચીતરી દીધા હોય છે. ઇસુના ૧૯૩૮ના આ સાલમાં સીનસીનરીના નામે આપણી

૨૭ મીએ દર્શકો આવી કલાલિપ્ત દાખવે તે જોઈ કલાપ્રિય સમજી પ્રેક્ષકોને દુઃખ થાય તેમા શી નવાઈ ? પરંતુ એમા રંગભૂમિના સૂત્રધારો અને શલ્યગારકો કરતા નાટ્યકારોની પણ ખામી છે જો તેઓ ત્રણ અકના ત્રણ જ પ્રવેશ પ્રમાણે રંગમચ-ચોળના ધડી લખી નાટ્યોત્પાદકને સોંપે તો પછી આવા દસવા જેવા અને આજના યુગને ન છાજતા અસ્વાભાવિક દેખાવનો આપ મેલે અત આવે અને પ્રેક્ષકોને ત્રણકનાયુક્ત સૂચનકારી-નાસ્તવિકતા દર્શક પ્રવેશો પણ મળી રહ

રંગભૂમિ ઉપર પરિચયદર્શક કે શલ્યગારદર્શક જે કાંઈ કે રજૂ થાય તેનો ઉદ્દેશ એ હોવો જોઈએ કે તે, ખેલનું રક્ષણ કરે અને તેની શક્તિ વધારે પશ્ચિમમાં, સીનસીનરી વગેરે ખેલને ખાઈ ન જાય તેની ખાસ ઠીક ઠીક મહાજ લેવામા આવે છે આપને ત્યાંની સીનસીનરી વગેરે શલ્યગાર એવા હોય છે કે જેમા સ્થળ, સમય, પ્રમગ બનાવ અને વાતાવરણનો વિચાર જાણે જ થાય છે વળી આપણે ત્યાં સીનસીનરી અને પ્રકાશન એવા ઉધાડા અને છતાં પડે છે કે તે, ખેલ અને પ્રવેશમા કામ કરતા એક્ટરોને સહાયકારી થવા નહતે તેમને અગવડકર્તા બની નીકળે છે

રંગમચના શલ્યગારકો એ જાતના હોય છે એકને હસ્તક તેનું ધત્રખાતું હોય છે-મીઞની પાસે તેનો ચિત્રવિભાગ હોય છે આખા ખેનની સમજ જેટલી સૂત્રધાર કે એક્ટરોને હોય તેટલી આ એ કલાકારોને પણ હોતીજ જોઈએ કારણ આ મે વ્યક્તિઓ પણ નાટ્યવિષયક વાતાવરણ જમાવવા માટે પ્રેક્ષકોને એક જ સરીખી જતાવતર છે એ બધાઓએ આ કાર્યમા પરસ્પરના મહાયક અને પૂરક બનવું જોઈએ રંગમચ શલ્યગારકોની કારીગીરી એવી ન હોવી જોઈએ કે તે સ્થગનિર્દેશ કરવામા નિષ્ફળ જાય, તેમ વળી તે એટલી

બધી વાસ્તવિક પણ ન હોવી પટે કે નાની નાની બાગદો અને બારીક વિગતોની રજૂઆત કરવા બગી યાહોમ ઉતરી પડે. દષ્ટાંત લેએ તો તેઓ એક મુદ્દર ઉધાન વાને બગીચો કરી બતાવે તો તે પ્રેક્ષકોને અકચરિત દામીના સમ સોબી રહેતા એક ટૂંકડાં જેવો પણ લાગવો ન જોઈએ; તેમ વળી તે પડદા ઉપરના ચિત્રારકામના એક આકર્ષક નમૂના જેવો પણ દેખાવો ન જોઈએ. તેમને તો ખરા બગીચાને બદલે ખરા બગીચાનો લાસ માત્ર રજૂ કરવાનો રહ્યો.

આપણે ત્યાં, એક ખેતમાં ઘરને આગળે એક નાની શી ફૂલવાડીનો સીન બતાવવામાં આવ્યો. રંગમંચ શણગારકેએ એ પ્રમંગે પક્ષપદ ઉપર ખોટાં ચિત્રારેતાં પુષ્પો દેખાડ્યાં અને પડદાની ઉપર ખરાં પુષ્પો લટકાવી દીધાં. અત્રે ખરાં ખોટા પુષ્પોને અંકેકની અદર સફાઈથી બેળી દેવામાં આવ્યાં હોય તો તે કસામય દેખાવ રજૂ કરત; પણ તેને બદલે ખોટાં અને ખરાં પુષ્પોના અંકેકયા છૂટા પડેના અને અંકેકની સામે બટકાએલા જન્માગાર દેખાવથી કારીગરો ખરી ફૂલવાડીનો લાસ મીપખરવામાં નિષ્ફળ ગયા

યાદ રાખવું કે રંગમંચ-શણગાર (પછી તેનો વિષય ગમે તે હોય) અવશ્ય સોબિત પણ સાદો અને બને એટલો ઓછો ધુસણિયો (Obtrusive) હોવો જોઈએ. બારે ખરયાણુ, કાઠમાંથી બરપૂર અને અતિ શ્રમસાધિત શણગાર બિભો કરવાથી વાસ્તવિકતાના નામે મળસખ પેસો વેગાઈ જાય છે—પ્રેક્ષકોની આંખ સામે રજૂ થવો જોઈતો ભ્રમ (Illusion) ઉત્પન્ન થવા પામતો નથી—તેમની કલ્પનાને ઉત્તેજના મળવાનો માર્ગજ રહેતો નથી—અને અનેક વેળાએ એવો જૂઠો સાચો કાઠમાઠ અને ચંચકચંચક એક્ટરો જે બોલતા કરતા હોય તેની સાથે બંધબેસતાં ન થઈ પડતાં ખેલના ખૂની જ બની નીકળે છે.

ચોડા વર્ષોની વાત ઉપર લેન્ડનના એક દૈનિકે સહેરના ખખા નાટ્યોત્પાદકોને પત્ર લખી પૂછ્યું કે અમુક નવા બાહેર પડનાર નાટકમાં પ્રાચીન સમયનું જૂની કાગીચીરીનું માતખર રાચરચીલું ખનાનવું ધ્રુવ યદ્ય પડશે કે? ઘણાએક ઉત્પાદકોએ એની તરફેણ કીધી, કેટલાક સામે થયા. આ સામે ચનારાઓમાંના એક જાણીતા સુત્રધારે નીચલાં કારણો દર્શાવી પોતાનો સખ્ત વિરોધ જાહેર કર્યો:-

૧-એવાં ખરેખરા કીમતી અસલી ફરનીયરને લેવા વસાવવામાં કંપનીને હાજરો પાઉન્ડનો ખર્ચ યદ્ય જાય, ૨-તેને ઊંચકત્રા મેલવા અને અસલી તહીં ખસેડવામાં ઘણી મેલાજ, દરકાર અને ચિન્તા રાખવી પડે. ૩-'સીન' જોડવતાં એથી વધુ લાભો વખત ચાહ્યો જાય. ૪-'સીન' જૂના જમાનાના ફરનીયરનું પ્રદર્શન સમુદ્ધ પડે. ૫-એવી 'ખરી કીમતી ચીજો' પર તમાશખીનોનું લક્ષ જઈ ચોટે અને દૂરથી પણ તે ઉપર વિચાર ચલાવવામાં તેમનું મન પડેવાય અને એક્ટરોની વાતચીત પ્રત્યેથી વારે વારે ચિત્ત જીડીને પેવાં રાચરચીલામાં જઈ એસે પરિણામે એક્ટરોની અને ખેલની સૌભા તથા કીમત થવા બદલે સ્ટેજપરની બેહદ કીમતી ખુરશી ટેબલોની શોલા તથા મૂલ્યના ખૂબજ વખાણ ચાલી ગહે

પત્રમાં છેવટે તે સુત્રધારે શેરો માર્યો કે સ્ટેજ ઉપર ખેલ અને એક્ટર હમેશાં પરમપ્રધાન (Supreme) હોવા ઘટે અને આવા અસલી કાગીચીરીના ઉમદા નમૂના સમ ભરપૂર રાચરચીલાંથી એ મુખ્ય તત્વોની અસર ખરી ન જશે તો ઝાંખી તો જરૂર પડશે, માટે હું એની વિરુદ્ધ છું. હા, કલેં એવું ફરનીયર લાવો, પરંતુ તે ચોડુંક જ-અસલી દંબના દિવાનખાનાનો લાસ જલો કરી દેખાડે એટલું જ.

જેમ જગતકર્તાનું બનાવેનું આ બહોળું જગત આપું માયારૂપ છે તેમ નાટક અને રંગભૂમિ એ માયાવી જ વસ્તુઓ છે ત્યા ખરાને નામે કેવળ મોહનલ ઊભી કરવાની હોય છે એ મોહનલ બનાવવામા નાટ્યકાર, નાટ્યોત્પાદક, સૂત્રધાર અને એક્ટરોની જોડે રંગમય યાત્રિકા, શણગારકો, સુધારો ને મુખ તથા વસ્ત્રમળવકોએ પણ તેમના સાચા સાહયકો અને સહકારીઓ બનવાનું છે. આ પાછલા કલાકારો એક્ટરોનો વિચાર કર્યા વિના પોતાને સ્વતંત્ર મમજી, એકલા એકલા પોતાનું ધાર્યું કર્યા બાદ તો તેઓ પોતાની ખરી ફરજને ચૂકે છે અને એસને બચાડવાના અપગ્રાહી જ પૂરવાર થાય છે. ઉપરાત આપણા તમાશાખીનોએ પણ હવે સમજવું જોઈએ કે ચિત્તને ચક્રબન્ધ કરી નાખે એવી સીનસીનરી, સર્વત્રેષ્ટ ઐક્ટિંગને જુસી નાખે છે; માટે એવો બજકાદાર રંગમય શણગાર કદી પણ વખણાવો ન જોઈએ

વિભાષતની કાંઈ એક રંગભૂમિ ઉપર એક વેળાએ અમુક 'વાસ્તવિક' દેખાવ લાવવા માટે રજાને એવું કદમ્બ હળાશ્ય આપવામા આપું હતું કે બાપડા એક્ટરોને પોતાના પગ ડેરવવામા અને ચાલવા ફરવામા ભારે અગવડ તથા મુશ્કેલી જણાઈ હતી

એક એમેચ્યોરે એક વેળાએ પોતાના અનુભવની મને વાત કહી હતી કે અમુક નવા બેલના રિહર્સલ દરમિયાન એક પ્રવેશમા તેને બેસવા સારું એક ચોક્કસ ખુરશી આપવામા આવતી હતી 'ડ્રેમ રિહર્સલ' માને સર્વસન્નિજત પૂર્વપ્રયોગ દરમિયાન સુધી પણ આમ જ ચાલ્યું. પરંતુ નાટકની પહેલી રાત્રે રંગમય કાર્પવાહકે તેને માટે એક એવી ચારધી પાચ ઇન્ચ નીચી ખુરશી ગોઠવી હતી કે જ્યારે તેને તેના પર બેસવાનો પ્રસંગ આવી લાગ્યો ત્યારે તે એક આચકા

સમેત તે ખુરશી પર જોરથી ઠપકાદેને જોડે; પરિણામે તેનો એ જોમવાનો દેખાવ ઘણી કઠંગી રીતે થતા પામ્યો. એનો એ અભિનય ખગડવા પામ્યો.

આ પ્રમાણે રંગમંચ ઉપરનાં ટેબલ, સ્ટુલ, ટીપાઈ, અમરાઈ વગેરે બીજાં રાચરચીલાંનું પણ મમજવું, કારણ એમવા ઉપરાંત અભિનેતાઓને આમાંની કાંઈ એક વસ્તુને અડેલીને કે તેના ટેકા સહિત અભિનય દાખવવાનો હોય છે. ડ્રેસ રિહર્સલ વેળાએ અને નવા ખેલની પહેલી રાત્રે એક્ટરો સ્વાભાવિક જ ઉશ્કેરાએલા અને વધતા ઓછા 'નરવન' હોય છે તેવી વેળાએ આવી નાની નાની ભેખાતી અડચણો તેમને વધારે મૂંઝવી મારે છે, તેનો આપણે ત્યાંના રંગમંચ કાર્યવાહકો તથા સંચાલકોએ પહેલેથી જ વિચાર કરીને તેનો પ્રખંધ કરી રાખવો ધટે. મારા નહિ વિચાર પ્રમાણે ડ્રેસ રિહર્સલ એક નહીં પરંતુ ત્રણેક તો ખાસ થવાં જોઈએ છે કે જેથી એક્ટરોને અને રંગભૂમિને નગતાં સર્વે પ્રકારના કલાકારોને નડતી જણાતી કાંઈને કાંઈ અગવડ અડચણોનો વખતસર ઉપાય થઈ શકે.

એક બીજો દાખલો પણ આ વિષયના સમ્બન્ધમાં અત્રે મને યાદ આવે છે. એમેચોરોના એક ખેલમાં, વસ્તુ પ્રમાણે એક 'સીન' એ વાર રજૂ થાય છે. ડ્રેસ રિહર્સલની રાત હતી. એ 'સીન'માં એક લાકડાંનો ખાસ બનાવેલો ફૂલો આવે છે; પરંતુ એક 'અમત્કાર' બનવા પામ્યો. યયું એમ કે પહેલી વાર ફૂલો જે સ્ટેજને જમણે પડખે હતો તેજ ફૂલો બીજી વારે ત્યાંથી ખસીને ડાબી બાજુએ ઠરી કામ થએલો દેખાયો. રંગમંચ સંચાલકો પોતાની એ ભૂલ જોઈ ન શક્યા. હીક યયું કે એ ડ્રેસ રિહર્સલની રાત્રે પ્રેક્ષકોમાંના કોઈએ આ "અમત્કાર" પ્રત્યે લાગતાવળગતાઓનું લક્ષ્ય ખેંચ્યું, ને વાત ત્યાંજ સુધરવા પામી.



ને ખેલની પહેલી ગત્રે આ ઘોટાળો જૂલચૂકમાં થવા પામ્યો હોત તો ?

કોઈ કોઈ વાર આપણા દેશી ખેલોમાં પાણી કિંવા દૂધ દહીં રાખવાની માટલીઓ અને ઘડાઓ 'સીન' વેગાએ સાવ નવા ને કારાજ બતાવવામાં આવે છે. જાણે વાપગનારાઓ તેને આજે ને આજે બુલગમાંથી ખરીદીને લાવ્યા હોય ના તેમ ! એ પણ કેટલું અકુદ્દતી છે ! સૂત્રધારો અને રંગમય કાર્યવાહકો ને દરેક વાત પર લક્ષ આપી સાથે મળી આગમજથી વિચારી નોંધતી ગોઠવણ કરતા હોય તો કેવું સારું !

ઉપર જણાવી તેવી નાની પણ ગંભીર ખામીઓ પશ્ચિમમાં પણ કોઈ કોઈ વાર થવા પામે છે પ્રસિદ્ધ અમેરિકન સૂત્રધાર લૂઈ કેવર્ટ એક દૃષ્ટાંત આપે છે કે તેણે એક ખેતમાં પૃષ્ઠ ભૂમિકા પર એક મોટી વિશાળ બારી નોંધ કે જેમાંથી સ્પિટમૌ-દર્પનો થોડોક ભાગ નજરે પડતો હતો પહેલાં અકેની આખરીએ એ બારી બાહરથી સૂર્યને ચોક્કસ જગ્યાએથી આથમતો દેખાડ્યો. પરંતુ ત્યાર બાદ કોટુક આ ગૂંચ થયું કે ત્રીજા અંકે એજ 'સીન'ની એજ બારીમાંથી પેલી જ ચોક્કસ જગ્યાએથી બાળ સૂર્યનારાવણુ બીચે ચઢતા દેખાયા ! અસમતા કોઈક જ તમાસનીનો આ હમગડા ઉપર ખ્યાન ગયું પરંતુ એ એક અક્ષમ્ય એવું ખોટારું અને અસ્વાભાવિકતા તો ખરી જ

રંગભૂમિ ઉપરજ નહીં પરંતુ આપણા ચિત્રપટોમાં યે બાવી રાજગાર કે પરિચય વિષયક ખેદકારક ખામીઓ જોવામાં આવે છે એમાં અણસમજ ઉપગત કલાકારોનો, એક બીજાથી વધતો ઓડો અમદામર પણ આપણે ત્યાં મોટે ભાગે જવાન-ગ છે. આપણે ત્યાંના રિદર્ભસ માટગ એમજ સમજે છે કે એને એક્ટરોજ સાથે લેવા દેવા છે—નાટકગ સાથે નહીં, અને રંગમય-રાજગારકો એમજ માને

છે કે એમને ગિફ્ટનું માર્ગ કે એક્ટરો સાથે લાગતું વળગતું નથી જો રંગમંચ શણગારકોને પૂરી મંજૂરી ન હોય કે આ અને તે પ્રવેશમાં એક્ટરોને આવું કે તેણે કામ કરી બનાવવાનું છે, તો તેઓ પોતાનું ખર્ચ કાર્ય રંગમંચને કેમ આપી શકે ? આ માટે એક્ટરોએ પહેલેથી જ રંગમંચ શણગારકો સાથે સમજાવવા આવતું થઈ વળી બીજો પક્ષે રંગમંચ શણગારકોએ સૂચનાને તથા એક્ટરોને મળીને તેમને રોજની મર્યાદાઓ અને તેની મર્યાદામાં સમાઈ શકે એટલા જ ગાયરબીનાની જોડાણની પસંદ પોતાની તરફથી સમજાવવાની જોઈએ છે.

દૂકમાં સૂચનાથી લઈને તે સુધારા અને પહેલાં બેચનાર મજૂર સુધીના સર્વે કનાકારો અને કામદારોએ પોતાના હોદ્દાઓ રાખવું થઈ કે તેઓ બધાજ રંગમંચ ઉપર એકજ કામને માટે એકઠા થએલા છે અને તેમાં કોઈ કોઈની રજા નથી—મર્વે એકેકનાં આધારે છે એમાની કોઈ પણ એક બંધિત એમ ન કહી શકે કે ગાંડુ મારાથી ચાલે છે.

પશ્ચિમમાં હવે એમ મનાતું અને પળાતું જાય છે કે નવા બેન્ટી રોજ રચનાનો વિચાર ચાને તે પહેલાં નાટ્યોત્પાદકે આપે. નાટક દબ્બકલાકાર (Scenic Artist) ને ઇલેક્ટ્રીશીઅનને, વસ્ત્રસજ્જનકને, તથા વસ્તુમંત્રાલય (Property man) ને તેમજ રંગમંચ શણગારકોને, મેંગીનકારને અને ઇજનેર તથા સુધારને પણ વાચી સંલગ્નાવવો તથા સાથે સાથે મંજૂરનો થઈ છે તેણે, પ્રત્યેક પ્રવેશને લગતું જે જે કાંઈ આગળના હાર તેને લગતી સૂચનાઓ અને વિચારો તેમની પાસેથી માગીને આપ્યા બેલને તેના સર્વે દ્રષ્ટિબિન્દુઓથી જોઈ તપાસીને તેની પૂરતી ચર્ચા કરી આથી રંગમંચના બનાવ માતાઓના કનાકારોને એક બીજાના નવા સૂચનો સલાહો અને વિચારો મળી બેલને દરેક

રીતે વિગતી નીવડવાનો નક્કી સંભવ રહે છે, ઉપરાંત ક્યાંથી ક્યાંથી નકામા ખર્ચોને કાપી નાખવા તેની પણ તેમને સમજ પડી જાય છે.

હવે આપણે એક્ટરોને ખામ અગવડકારી એવા એક રંગમંચ દુષણની વાત ઉપર આવીએ. એ એક્ટરો પર પડતા અનુચિત પ્રકાશનને લગતી છે.

આ સમજી શકાય એરી વાત છે કે એક્ટરોને મોટેથી બોલાતા શબ્દો અને વાક્યોને જે જોશ બળ તથા પ્રાણ મળે છે તે એક્ટરની તે વેળાની ચહેરાની છાપ યાને આવિષ્કૃષ્ટ (Expression) દ્વારા મળે છે. આટલા માટે સ્ટેજ ઉપરનું સાચું પ્રકાશન તો એવું હોવું જોઈએ કે પ્રવેશ મહી કામ કરતા અભિનેતાઓને ઉપાડેલો ઘાટ (Relief) મળવા પામી તેમના ચહેરા પરની એક ચે તાની કે મોટી, ઘટ કે સૂક્ષ્મ, સ્થિર કે ફેડની ચળવળ કિંવા છાપ તમાસમીનોની આંખ બાહરે જવા ન પામે. હવે જે અનુચિત પ્રકાશનને લઇને સ્ટેજ ઉપરના એક્ટરોના ચહેરા જેવા જોઈએ એવા ન દેખાય તો તેમની એક્ટિંગની અમર મોટી લાગે મરી જ જવા પામે એ નક્કી જ.

અનેકાર આપણી સ્ટેજની પૃષ્ઠભૂમિકા ઉપર એરી અણુદડ રીતે 'સાર્થક' કેંદ્રવામા આવે છે કે પાછલો પડેલો તેથી ખૂબ જ તેજસ્વી બને છે. પરંતુ તેને લઇને એક્ટરોના ચહેરા ખુફતા પ્રકટતા નથી. અવળનાં પૃષ્ઠભૂમિકા પરનો દેખાવ બરાબર દેખાય તેટલા માટે ત્યાં તીવ્ર પ્રકાશ આપવાની અગત્ય છે, પણ તેથી અગ્રભૂમિકા પર પાડ કરતા એક્ટરોના ચહેરા કે જે અમુક ઘડીએ તો ખામ ઉપસેવ ચિત્ર (Relief) જેવા બની રહેવા જોઈએ તે તેવા પ્રકટવા પામતા નથી. અને તેથી સ્વાભાવિક જ તેમની મુખ્ય એક્ટાઓની અમર ઢંકાઈ જવા પામે છે વળી કેટલીકવાર તો પૃષ્ઠભૂમિકા ઉપરના

અનુચિત પ્રકાશનને લઇને એક્ટરોના ગહેરાનો તથા તેમના વસ્ત્રપરિધાનનો રંગ તથા દેખાવ પાછળના પડદાની સાથે મળી જઇ પોતાની શોભા તથા ખૂબી ગૂંઘાવી બેસે છે કે જેમ થયું બોધ્યો નહીં. અમુક પ્રસંગે ત્યારે પ્રેક્ષકવર્ગને એક્ટરો લણી ખાસ બોધ રહેવાનું હોય ત્યારે જ તેમનું સજ્જ રંગભૂમિના પૃષ્ઠપટ કે તેની છત ઉપરના સર્વેથી તેજસ્વી પ્રકાશ ઉપર જઇ એટલે એ ચાલતા બેસતે માટે વિધાતક જ છે. એવી વેળાએ કતિ પાછલી ભૂમિકા પરનો પડદો એવી વિગત તથા રચનામાં એવો ચીતરાવો બોધ્યો કે જેથી ત્યાંના પ્રકાશનો જલ્દદ ઝગઝગાટ ભાંગી તૂટી જવા પામે-કાં તો ખુબ પ્રકાશન સરખા પ્રમાણમાં એ પૃષ્ઠભૂમિકા પર હિતરવા પામે.

આપણી રંગભૂમિના પડદા ચીતરનારાઓ જઘાજ એવા કુશળ અને કિસળી હોતા નથી કે જેમને રંગ અને પ્રકાશનું 'સાબ-સ' અરાખર આવડતું હોય. આવી કમ કુશળતાને લઇને રંગમંચ ઉપરના રથબોને લગતા કુદરતી રંગો જે અમુક જાનના હોવા બોધ્યો તે રંગો જ્યારે રાતના ખેલ ચાલે છે ત્યારે તેના પર પડતાં પ્રકાશનને લઇને પોતાની ઊંચા જલ્દે છે; એટલે રંગવિષયક સ્વાભાવિકતાનું ખૂન જ થવા પામે છે. એવી જ રીતે વસ્ત્રપરિધાનના રંગો પણ રાત્રીએ રોજની લાઇટને લઇને પોતાની ઊંચા જલ્દે છે. આમ જ્યારે થવા પામે ત્યારે રંગભૂમિ ઉપરની સચ્ચાઇ તથા શોભાનું જે એક મુખ્ય તત્ત્વ રંગમિલ્લાપ (Colour Acheme) છે, તે જામવાજ કેમ પામે?

આપણે ગણીએ છીએ કે આપણાં કર્ણ કરતાં આપણાં નેત્રો વિશેષ ચંચળ છે; માટે સીનસીનરીના નામે કે રંગ અને પ્રકાશના કારણે એવું કશું અત્યોક્તિમય કે અનુચિત હોતું થતું ન બોધ્યો કે જેથી પ્રેક્ષકોની આંખોની મોજ ખાતર તેમનાં કાનની મોજને બોમ

આપવા પડે, એટલે કે દેખાવની ચમક ઝમક જોતા, પ્રેક્ષકો એક્ટરોની અગત્યની અસાગંધક વાતચીતને ચૂકી જવા પામે એટલા જ માટે ચામત્તા પ્રવેશ દગ્ગિયાન સ્ટેજ ઉપર કોઇ, પ્રકાશ વિષયક કે સીનસીનરી વિષયક પ્રખર ફેરફાર તાજેતરમાં લાવવા હોય તો તેને એકદમ સામટો લાવી બતાવવો ન જ જોઇએ એવા ફેરફારની શરૂઆત ધીમે ધીમે કરવી તે એક્ટરોથી કાઢક અગત્યનું જોનારું કરાતું હોય તે પ્રસંગે તો ન જ કરવી દૃષ્ટાંત લેએ ધરાવે તેનું કે સ્ટેજ ઉપર તોફાનને સામડું નહીં ઉતારવું, અથવા નો એજ વેગાએ ઓરડાવાળા પ્રવેશમાં ચડપ દેતો કે પ્રકાશને એકદમ ઝાખો જ કરી નાખવો કે તેને એકાએક જ વધારી ન નાખવે દૂકમાં જનારે પણ એવો ફેરફાર કરવો હોય ત્યારે એક્ટરોની નજીવી વાતચીત વેગાએ જ કરવો.

આ ઉપરાંત રંગ-પ્રકાશન (Coloured-Lighting) ના નામે પણ કેવો કલાવિહીન દેખાવ આપણી રંગભૂમિ ઉપર વારે વારે થાય છે સીન ઉપર અને એક્ટરો ઉપર એક પછી એક વિધ વિધ રંગોની અવિચારી ફેર બદલ કર્યા કરવાથી અને સર્વે કાષ્ટને જાત જાતના જલદત્ત રંગો દ્વારા ઝગઝગ ચકચક કરી નાખવાથી, એક્ટરોને ખુલ્લી કે ગુપ્ત જે અકળામણ થાય છે અને વળી અનુચિત ચળકાટથી અગમ્ય જતી તેમની આખો અને ચહેરાઓ, જોઇતા જાવ બતાવવાને જે રીતે નિષ્ફળ અને નમ્રમાં ચઇ પડે છે તેનો લાગતા વગમતાએને આપણે ત્યાં ઓઠો જ ખ્યાન હોય છે.

સત્ય જોતા, રંગભૂમિ ઉપર જોડ અને અલિનય એજ જે પ્રધાન અને મુખ્ય વાતો છે અને તમારાખીનો નાટકશાળામાં જે આવે છે તે એક ઉમ્મદા નાટક જોવા આવે છે, ન કે રંગ તથા પ્રકાશનું

ઝગઝગિયુ પ્રદર્શન ! આપણે જો કોઇ રૂપક આપીને અલકારી બાધામાં બોલીએ તો સુઘ તમારામીનો નાટક કંપનીઓ પાસેથી આમ માગે છે કે તેઓ તેમને પોતાને ત્યાં બોલારી એક શાબિત સાદા ખડમા મોજજુ રચિતર સ્વાનિષ્ટિ ખાનખાન આપે નહીં કે કોઈ ખૂન જ ભપકાનગ ચકચકિત ઝીમરી અવસાનમાં બેમાડી જગપત ન થાન અને અપચો થના પામે એવુ ઝગાવ ખાસાનુ પીગસે

અત્રે રંગભૂમિ પર પડછાયાનો પ્રશ્ન પણ ઉદ્ભવેખવા જોવો છે અનુચિત પ્રકાશને લઈને આ પડછાયા પશુ ઑડિયન્સ તથા એક્ટરોને વારંવાર અગતકર્તા થત પડે છે અનેક વેળાએ આ ભખનારે સગી આપે ચાલતા જોન દરમિયાન, અવિચારી પ્રકાશનને લઈને એક્ટરોના રાક્ષસ જેના મોગ મોટા ઓળાઓને તેમની આમળ કે તેમની પૂઠે ખુરા ખુરાન ચાલતા દોડતા અને કામ કરતા દીધ છે ! હજી તો એક્ટર બાપડો પોતાનુ પાત્ર ભજવના રંગમચ ઉપર પગ મેલે છે તેટલામાં જ તેના, જોનની પગાટ પરથી ચાલતા આકારનો રાક્ષસ સમો બાખો બચો પડછાયા ત્રાથી અડધા માછવના છેટે આવેલા ગામડાના મહિં હિપર (અલમતા પડદા ઉપરના) જઈ પડે એ જેટલુ અકુદરતી અને હાસ્યાસ્પદ દેખાવ તેટલુ જ તે એક્ટરોને માટે અને ઑડિયન્સને માટે પણ ભારે અગતકર્તા અને કષ્ટદાયક થઈ પડે એ દેખીતું છે વળી પડછાયાઓના આવા ધાનાઓની આડને લઈને ગામનું મંદિર, રસ્તેથી ચાલના જતા એક્ટરથી કેટલુ છેદુ છે તેની કદપના પ્રેક્ષકોને થરા જ કેમ પામે ! આથી બાપડા એક્ટરોનો આખો દેખાવ, તેમની હિવચાન અને તેમની વાતચીતનુ સત્થાનારા વળી જઈ તે બાખો 'સીન' ખરે જ જોખમાવા પામે છે

એક્ટરોના આવા રાક્ષસ સમા પડછાયા આ એમનાગામણુ ધાખા થરાનું કારણ એજ હોય છે કે રંગમચની મથાળાની મતીઓ

( Top Lights ) અને પડખેની બત્તીઓ ( Side Lights ) એ બેનો સામટો પ્રકાશ રંગમંચની આગવી બત્તીઓ ( Foot Lights ) ના પ્રકાશના પ્રમાણમાં અતિ મંદ રાખવામાં આવે છે. તેને બદલે આગલી બત્તીઓનો, પડખેની બત્તીઓનો, મથાંગાની બત્તીઓનો તેમજ આગલી બાજુએથી ઉપર રાખેલી બત્તીઓનો ચારે બાજુએથી એક જ સરખો પ્રકાશ જો પૃષ્ઠભૂમિકા પર જઈ પડે તો આ વિશ્વકારી પડખાયાઓ પેદા જ ન થવા પામે.

બેસનાં વસ્તુ પ્રમાણે સમય હોય ટિવ્વસનો, સ્થળ હોય કોઈ અંદરના ભાગનો, જ્યાં જાણે રાત્રીનો સમય હોય તેમ, ત્યારે પણ પાછલા પડદા પર આવા પડખાયાના નાનાં મોટાં ધાળાં નજરે પડે એ શું બાપડા અભિનેતાઓ માટે મેતાપર્ય અને ઑડિયન્સની સમજદારીની મસ્કરી કરવા જેવું નથી લાગતું ? આપણે ત્યાં રંગભૂમિ પર સ્વર્ગ બતાવવું હોય ત્યારે પણ જલસત પ્રકાશ-અને શયનશૂદ્ધ બતાવવું હોય ત્યારે પણ દેખરે જેવા બળતા વીજળીના સંખ્યાબધ દીવાઓનો ભરતપોરના જેવો પ્રખર પ્રકાશ ! આવા અનુચિત પ્રકાશનને લીધે, એક પક્ષે બ્યારે એક્ટરો પોતાની તમ્મથી વાસ્તવિકતાની અસર કિંવા ભામ સાચી બતાવી રહ્યા હોય ત્યારે બીજી બાજુએથી તે અસરને સાવ બૂંસી નાખે એવાં બેજુ કૌનક હજી પણ અને આજે પણ આપણી રંગભૂમિઓ પર ચાલી રહે એ શું આપણને ધરમાવનારું નથી ?

એક વેળાએ આપણી એક રંગભૂમિ ઉપર મૃત્યુનો 'શીન' બતાવવામાં આવ્યો. રેટર્ને અક ખૂલે, ખાટલી ઉપર, હૃદયમગ્ન ધએલી યુવતી મરણ પયારીએ પડેલી હેલ્લા આમ લીએ છે. આમપામ તેનાં પ્રિયજનો શોકાતુર વદને આંસુ સારતાં ત્યાં બિભા છે એટલામાં મરણ પયારી પર અને મરતી યુવતી ઉપર ભમકદાર તેજસ્વી નીલા (Blue)

ગતો તીવ્ર પ્રગણ એકએક ફેરવે છે મૃત્યુના સીન વેળાએ તેજસ્વી  
બુદ્ધિ કે નહીં બુદ્ધિ ગગ સાવ અસ્થાનેજ છે એવા સીનમા પ્રથમ તો  
આખા રંગને જાણે કાળો અધારો કરી નાખવો પછી માન મરણ  
પચાગી ઉતર અને મરણ પાત્ર ઉપર ભૂરિયા (Grey) રંગ તો  
પ્રગણ પાડવો પણ એટલી મંભાળ રાખવી કે કાળો અધાર અને  
ભૂરિયા પ્રગણ એ બેની રંગછાવા અંકેકને સંબંધ થઈ પડે તેના પ્રમાણ  
યુક્ત હોવા થવા ધટે

સાચુ અને સુંદર ગમગમપ્રગણ કોને કહેવાય તે વિષે સામાન્ય  
ઉલ્લેખ પુરવણી ત્રીજીમા કર્યો છે, એટલે હવે આ વિષય પર વધુ  
ન લખતા એકદર અને તેના વસ્ત્રપરિધાન વિષે થોડોક વિચાર કરીશું.

જે વસ્ત્રપરિધાન પાત્રની જાત બનાવે, પરંતુ જેન કે સીનબુ  
વાતાવરણ સુચવના જમાનનામા નિષ્ફળ નીવડે તેને રંગમય યોગ્ય  
માયુ વસ્ત્રપરિધાન કહેવાય શકાય નહીં વસ્ત્રપરિધાન (Costuming)  
અને મુખમજાવટ (Make up) તો એના હોના જોઈએ કે જેને  
લઈને, પ્રેક્ષકોની આખ સમક્ષ પનકારામા જમ પાત્રજ ખડું થઈ જાય  
અને ન કે એકદર આબુ તેણુ પહેર્યું છે કે મોઢા પર આબુ તેણુ  
લગાડ્યું તે વિચારવા ઉપર તેમણુ લક્ષ દોડે

૧મી વસ્ત્રપરિધાન, સીનસીનરી સાથે અનુકૂળ વાને મળતું  
આવતું હોતું ધટે એકના રંગ દોડે ઉતર અને બીજીના જાવ દખખણ  
એમ ન હોતું જોઈએ અહીં પણ રંગમિલાપ (Colour scheme)  
મચવાનો જોઈએ એ વિષે પણ કેવી જોડવણુ પશ્ચિમમા રખાય છે  
તેનો પૂરતો ઉલ્લેખ ત્રીજી પુરવણીમા કર્યો છે

સીનમા કેવી વિધિવિધાની લગાડાઈ સાડીઓ અને પોલકાઓ  
આ કે તે એકદરે પહેર્યા હતા એવી વખાણ કે ચર્ચા, તે પહેરનારીને



કે નાનકને સદાચકાતક થઇ પડતા નથી રગભૂમિ જો કાંઈ રગાનની  
કે રેશમી કાપડની દુકાન નથી મુગ અને મુખ્ય જો કાંઈ છે તે તો  
ખુદ ખેવ છે એટલાજ સારુ વસ્ત્રપરિધાન આદિ એવી આનુષંગિક  
વસ્તુઓ (Accessories) ને જોઈએ તે કરતા જરાયે વિશેષ વજન  
અપાવુ જોઈતું નથી

અનેક ધધાદારી નાટકમડળાઓના ખેલોમા તેમજ એમેચ્યોરોથી  
થતા નાટકોમા રત્ન આદિ અવકાશ અને શણગારની અત્યોત્તિ કરવામા  
આવે છે ઘણી વગાએ શણગારકો અને સજ્જાકો મચ્છાઇના નામે-  
વાસ્તવિકતાના નામે તેમ કરવાને દોરવાઇ જાય છે પરંતુ જ્ઞાન નથી  
રાખના કે શણગારનું પ્રમાણ ચૂકવાઇ એકદમ કે એકદ્રેમનો આખો  
દેખાવ કેવો કરેપ કિંવા કદગો થતા પામે છે જાગ વર્તની એક  
બાળખી જોણી ખેનમા શ્રી કૃષ્ણનું પાત્ર લગવે, તેના ઉપર શ્રી કૃષ્ણ ॥  
મર્વે વસ્ત્રપરિધાન ઉપરાત બધાજ ચિન્હો અને અવકાશના ડગ્ગનમધ  
જરૂર શણગારો ઉપરાત પશુ-વધારામા જાડા જાડા અને લાખા લાખા  
કુલોના અનેક ગજરાઓ લાધવામા આવે, અને જાણે એ ઝોણુ હોય  
તેમ તેના બન્ને કપોત યાને ગાલ પર પશુનીના ટપકા લગાડી દેવામા  
આવે, એવા દેખાવને શાસ્ત્રોક્ત ગણાવીને તેને સોલિનો કે સુરોગ્ય  
મમજવામા આવે તો તેને સુત્ર પ્રેક્ષકો કદી ચે ઉત્તેજન કે ટેકો આપી  
શકે નહીં

ખીજુ ઉદાહરણ પદ્ય સોળ વર્ષની એક બાળાએ એમેચ્યોર  
રગભૂમિ ઉપરથી એક 'સીન'મા ઘણું ખૂબીદાર, ખરેજ સુંદર અને  
કતાવત નૃત્ય કરી બતાવ્યું એ નૃત્યનું નામ 'પુષ્પ કન્યા' એવું  
ગાખવામા આવ્યું હતું એ ખેવ અને એ નૃત્યના અનેક રિદર્ભલ  
વળાએ આ લખનાર હાજર હતો પ્રેસ રિદર્ભલની રાત્રે પણ આ

સેવક ત્યા હતા તેનું વસ્ત્રપરિધાન તે મમયે ચોગ્ય હતું; વસ્ત્રોના ૨ ગોતો એકરાગ પણ સચવાયો હતો. પણ જેવની પહેલી રાત્રે એ વસ્ત્રપરિધાન જોડે એ બાળાને પુષ્પોનો જે રાણગાર કગથા આપ્યો હતો તેમાં પ્રમાણ જળવાયુ ન હોતું. એ પુષ્પ-કન્યા હતી એટલે એની વેણીમાં, એના કપાળે અને કંઠે પુષ્પોનો રાણગાર કગથો હતો, એ તો ઠીક; પરંતુ તે આગળ વધીને તૃત્ય કગતી એ બાળાના બન્ને હસ્તોની બાજુએ તેમજ બન્ને કાઠાઓની ઉપર પણ ચાર ચાર ઇંચ જેટલા પહોળા અને જાડા પુષ્પગથો બધાવાની હદ લગી ચાલ્યો ગયો નાચ કરતી એ બહેન કે જેના બન્ને કાઠાઓ તરેહવાર નાજુક વળાક, મરોડ અને અભિનય દાખવતે તૃત્યને સત્ય તથા મોહક જનાવવાને કુદરતે સર્જેલા, તેજ કામળ અને કાર્પસાધક કાઠાઓને જાડા ફૂલપટાથી ઢાકી નાખવા ને તૃત્યકલાને જખમી કરવી એને કેણુ રાણગાર કે શીભા કહેશે? જેલની પહેલી રાત્રે જેડી એ તૃત્ય કરનારી બાળા આમ હકાએલા કાઠા માથે ૨ ગજૂંમિ પર આવી કે તે જોઈ મારો તો હમ બધાઈ ગયો. મે તે વેળાએ ઇચ્છુ કે કેમ રિહર્સલની રાત્રે આ કલાકીન દેખાવ રજૂ થયો હોત તો કેવું સારું કે તેને અટકાવવા કાંઈ નહીં તો હું મારી જીભ તો વાપરી શકતાં! પશ્ચિમે જેલની પહેલી રાત્રે તૃત્ય કરનારી એ બાળાના કાઠાની શીભા તથા કળા એ કાઠાઓએજ જોઈ. તદ્દંઉપરાંત તૃત્ય કરતે એ પાત્રને એક અડચણ પણ થતા પામી. પેલા બાજુઓ પર બાધેના ફૂલપટાઓ હસ્તની હિલચાલને લઇ દીવા ચઈ તેમાનો એક છૂટો પડી નીચે મૂલતો લખડતો એટલે કે વચમા દખલગીરી કરતો બની રહ્યો.

દેકમાં, જેમ ખૂમજ કાઠમાઠ વાળી અને બારે ખર્યાળ સીનસીનરી ૨ ગજૂંમિ માટે અચોગ્ય છે તેમ મોઢાડાટ કીમતી અને અતિ ઝગઝગ ચકચક ચતા વસ્ત્રો તથા રાણગાર વગેરે ૨ ગજૂંમિ કાંજે ત્યાજ્ય સમજવા

ધટે કે વસ્ત્રપરિધાન કેાગ મુદ્દર હોા તેમા કોઇ નામના કે વડાઇ નથી ખરી શોભાતો વસ્ત્રપરિધાન સાચુ યાને Correct હોય અનેતુ પશુ સાચુ અને પહેરેલુ પશુ સાચુ હોય તેમા છે ચિત્તને ચક્રભ્રમ કરી નામે અને ચક્ષુઓને આજી દીએ એવી સીનસીનરીઓ અને માડી પોસકાઓ જોના જવુ એનો અર્થ નાટક જોવા જવુ એવો થતો નથી. જેમને એવુ એવુ જોવાનો ખાસ શોખ હોય તેઓ વિનાયનમા એ માટે ખાસ નાટકશાળાઓમા જતા નથી, પરંતુ તેઓ કાં તો Refraesમા, કાં તો Music hall variety entertainments મા અથવા Vaudeville મા કે જના ચક્ષુગત શોભા અને લલકદાગ લપંકા સપંકા, તેમજ સુંદર વસ્ત્રપરિધાન લરપૂર બતાવવામા આવે છે, ત્યાં જાય છે, પરંતુ જે ખુ. રંગભૂમિ (Theatre proper) કહેવાય ત્યાં જતા નથી, કારણુ એવી વિશેષતા માટેતુ એ ખરુ સ્થાન નથી

હા, કોઇ કોઇ નાટકોનું વસ્તુ જ એવુ હોા છે કે જ્યાં કોઇ સીનમા ચિત્તાકર્ષક વસ્ત્રપરિધાનની ખાસ અમત્ત હોય છે. પરંતુ એવા ચિત્તહર સર્જનમાયે કશુ અપ્રામગિક કે અત્યોક્તિમય ન હોવુ ધટે પશુ કોઇ વેળા ખુ. પ્રમગજ એવો હોય કે 'વિંમલા'થી રેજે ઉપર એક્ટર કે એક્ટ્રેસને ખાસ અતિ આકર્ષક ચિત્તહર પોસાક અને રાજુગાગમા સંજ્ઞ થઇને દાખલ થવાનુ હોય હા, જ્યાં આવશ્યકતા હોય ત્યાં એમ કરવુ, પશુ નાટ્યલેખકે એવા પ્રમંથને માટે સંજ્ઞાજી એટલી અવસ્ય રાખવી કે તે વેળાએ કાંઈ નજીવી જેવી વાતચીત કે નજીવી ક્રિયા જ રંગમંચ ઉપર ચાલતી બતાવવી, કે જેથી તેટલા સમયમા ઑડિયન્સને એ અતિ લલકદાગ આકર્ષક મનહર વસ્ત્રપરિધાનને અવલોકવા-વખાણવાની પૂગતી તક મળી રહે.

હવે આપણે એક્ટરના મંત્રીત સાચના સમન્ધની વાત લઈએ.

સાથી રંગભૂમિ એ કાંઈ ગાયન વાદન અને નૃત્ય રજૂ કરવાનું ખામ  
સ્થાન નથી અને નાટક તે કાંઈ ગાયનનો જથ્થો, નાચનો મુજરો દિવા  
‘કોતસ’ નથી. વળી રંગભૂમિ ઉપર મગીત તમાશાખીનેના દિન બહેલાવવા  
ખાતર હાજર થતું નથી. તે તેને પોતાને ખાતર ત્યાં આવતું નથી  
એ આવે છે ખેલને અમુક ગુણ પ્રકાર આપના-ખેલનું વાતાવરણ પાકું  
હોના-ખેલના એક નમ્ર વિનયશીલ સહગામી લેખે ત્યાં હાજર થાય છે  
ખીજા કથાને ખાતર નહીં.

યાદ રાખો અને ખાતરીથી માનો કે જ્યારે જ્યારે માં નાટકમાં  
ગાયન, વાદન અને નૃત્ય પોતે પોતાને ખાતર નમ્ર એ પર રજૂ થાય  
છે ત્યારે ત્યારે જે ખરા ઉદ્દેશ થકી ખેલ લખાએલો હોય છે તે  
ઉદ્દેશનું જ ખુબ અવસાન થના પામે છે-અર્થાત ખેલ પોતાનું ખાનપણ  
શુભાવે છે આ સત્ય જાણવા છતાં પણ અત્યંત ખેદની અને અફસોસની  
વાત છે કે આપણી રંગભૂમિના અને આપણા ચિત્રપટના મથાનકો  
અઘાપી એ વિષયમાં જાણે સુધરવા માગતાજ ન હોય તેમ ખુશ  
ખુશાલ હાલમાં કરતા ફરે છે નથી તો એ બામ ની અરે નાચકાગને,  
કે સ્વરકારને કે શબ્દકારને કે એકટને ! એ ચાર વચ્ચે જો નાતમાં  
જોમ વિચારનો તેમ સદાકારનો પણ દેખીતો અભાવજ જોનામાં આવે  
છે “હવે શું થશે” એવી ચિન્તા જગાડતો તમતસનો આગી પ્રમેગ  
રંગમય ઉપર આવી ઉભો ગહેવાનો હોય ત્યારે જ ધગા દેતું કે ગાયન  
શરૂ થઈ જાય- ખૂન કરવા કાળે હાથમાં ખજાજો એકાંકી -હેય હેય  
ત્યારે પણ ગાયન-જે પીને મગવા પહેલાં પણ ગાયન’ એવા અગાધને  
મવાતા ગાયનો આપણામાંથી ક્યારે દૂર થશે ? ખેતને અને ખુદ  
એકટને આથી કેવું નુકસાન પહેલે છે તેનો કાંઈ લાગતારંગતાઓને  
ખ્યાત છે ? શું અમુક અભિનેતા અથવા અભિનેત્રી અતિ મીઠા દરકે

મગ્સ ગાયન માધ જાણે તેટલા ખાતર પ્રમંગ સમય અને સ્થાન વિચાર્યા વિના તેના ચાગ માત ગાનનો મૂકવા જ જોઇએ ? એવો આપણે ત્યાંનો આ કગાત કુરિયાજ હવે સત્વર બન્ધ થઇ જવો જોઇએ છે

એન મધે તાણીનોડીને વધ આવવામા આવતા ગાયન અને નાચો ચોખ્ખા દૂધમા ખાડ નહીં પણ નિમક નાખવા બગબર રંગમચ ઉપર જેવો ખેન, જેવો પ્રમગ અને જેવા પ્રવેશ તેવા રાગ તથા અર્ધ પ્રકારવાળા ગાયનોની દગ્કાર આપણા કેટલા નાટ્યકારો અને સૂત્રધારો રાખે છે ! નાટકનું અને ચિત્રપટનું સાચુ મૂલ્ય તથા તેની ખરી આકર્ષી તો અજિનય બેગા બોલાતા રાખેલાની છે તો તેની વચ્ચે ગનાતા રાખેલાની કાઇ સગમ, કીર્તિ કે કીમત રાખવા હોય તો તેના સ્થાન અને તેની અનુકૂળતા સગવાવા જ જોઇએ આપણે ત્યાં બધે એમ થયુ નથી એ સોચનીય છે.

આપણા નાટકોની રંગભૂમિ ઉપર અને ખાસ કરી ચિત્રપટની રંગભૂમિ ઉપર પૃષ્ઠભૂમિકા-સંગીત ( Back ground music ) અનાવવામા આવે છે કે જે એકના વાતાવરણને પાકુ તથા વધુ અસરકારક બનાવવામા ખૂબજ ઉપયોગી થઇ પડે છે પરંતુ અનેક વેળાએ જોતી સભાળ કે ગોડવણની ઝેરદાજરીને લઇને આવુ વાતાવરણીય સંગીત પારોની વાણી દાકી નાખે એટલુ જબર દોધાદી બની જાય છે આ સંગીત મધુર પણ મન્દ હોવુ પડે એ અસરકારક પણ આગળ પડતું ન હોવુ જોઇએ એ, પ્રમંગે, ભગ્ન, બધાનક અને ભરાવદાર એવુ પ્રખર તથા ઉમ બની નીકળે પણ પોતાને એટલું પાછળ તો જરૂર રાખે જેથી પ્રેક્ષકોને પાત્રથી બોલાતા રાખેલા સાંભળવામા મુશ્કેલી ન આવે

દા, સંગીતકના એ મહાન કલા છે અને તેની પૂળ સારુ ખાસ કનાક્ષવનો નિર્માણ થએલા છે. પણ તેમા સાચે સાચી (Theatre Proper) નાટકશાળા એ તેનું ખરું સ્થાન નથી જ. માટે જ્યારે સંગીત રંગભૂમિ પર આવે ત્યારે તે પોતાની બહેનપણી અગ્નિનયકલાની કાંઈક સેવા કરવા અર્થે જ આવે-વરના માણસ લેમે નહીં પણ વિનયી અને વિવેકશીલ સગવડકર્તા સમજાઈ અતિથિ યાને પદોષ્ટા લેખે આવે કાંઈ ચલે જાવ બધે જાવ બાઈ મામ કે શેઠાણી જેમ સ્વતંત્રતાથી કે સ્વચ્છતાથી વર્તવાને ખાતર નહીં

છેવટમા, આ પુરવણીના અતમા પ્રખ્યાત સૂત્રધાર Louis Calvert ની નીચલી સુદૃઢ ઉક્તિ આપણે રજૂ કરીશું આપણી રંગભૂમિના બધા કલાકારો એને વાંચે, જોખે અને હૃદયે કાતરી રાખે

"A dramatic production is a complete thing made up of many parts. There are the actors, the play, the scenery, the lights, the costumes and sometimes the 'incidental' music. All of these parts, however, should be nicely calculated and measured and fitted into the scheme. Each should be kept in its proper place. The appeal which we seek to make with any play should be a clearly defined one, and all the accessories we summon to assist in making this appeal should be rigidly shaped and subordinated that they may contribute to the welfare of the whole, and not disturb the balance by focusing attention unduly upon themselves"

અભિનયના અપાર્થિવ અંગો —

- ૧ આકલ્પન (Conception)
- ૨ ઠલ્પના
- ૩ હલ્પાવેશ
- ૪ આત્મવર્ધન (Projection)

અભિનયના પાર્થિવ અંગો —

- ૧ અગસ્થિતિ
- ૨ હિલ્પાલ
- ૩ આળાચેષ્ટા
- ૪ વાણી

■

પડા, પલ્પટ, પ્રકાશ, સીન-સાનરી, વસ્ત્રપન્થાન એ સર્વે રંગભૂમિના હાક ચામ છે, પરંતુ વાણી અને અભિનય એ તે રંગભૂમિના રક્ત અને માણ છે.

■

માત્ર ઔક્ટિદોષ દુનિયાના પ્રમાણિક હાંધિકો છે

■

પુરવણી ત્રીજી

રંગભૂમિની કલાના વિધ વિધ અંગોની

સમજાણ



## રંગભૂમિની કલાના વિધ વિધ અંગોની સમજણ ( પુરવણી ત્રીજી )

આ એક નાનકડો લેખ છે-જો કે એક મોટું પુસ્તક બને એવો એ વિષય છે. જે સર્વે અંગો વડે રંગભૂમિની આખી કલા બની રહે છે તે અંગોનો એક હિસ્સો પરિચય: સમામ દેક સમજણ સાધનો અપાય એજ ઉદ્દેશ અને ગાખ્યો છે.

### અંગ પહેલું: અભિનય

એક્ટિંગ એટલે અભિનય એ રંગભૂમિનું સૌથી મુખ્ય અને સર્વેથી પહેલું અંગ છે એ ગિવાવના બીજા બધાં અંગો મહાયક માને મદદગાર અંગો છે. અભિનય નાટ્યકલાનું સર્વેથી મુખ્ય અને મોટું અંગ હોવાથી આભાવિક જ આપણને એમ લાગે કે નાટકને લીધે જ અને નાટકમાંથી જ અભિનય માને એક્ટિંગ જેવી સીજ જન્મ પામી હશે, માને એક્ટિંગ નાટકની કલાના ઘણાએક બાળકો માહેલુ તેનું એક બાળ હશે. પણ ના, 'એક્ટિંગ' ખરું જોતાં 'નાટક'ની જન્મદાતા-માતા છે. એ તો પાછળથી જ તેનું એક અંગ બનવા પામ્યું આપણે તે હવે જોઈએ:-

પ્રથમ તો ખુદ નાટક શબ્દ જ લ્યો. 'નાટક' બોલ મંસ્કૃત 'નાટ' ઉપરથી લીધેલો છે. એ મંસ્કૃત 'નૃત' ધાણ સાથે સમ્યન્ધ ધરાવે છે. 'નૃત'નો અર્થ નાચવું થાય છે અને નાચવું તે કાંઈ એક્ટિંગ માને અભિનયથી જુદું નથી. એક્ટિંગ વિના નાચ માને નૃત્ય હોય જ શેનું ? આમ, નાટકની સફાત, ઉત્પત્તિ કે ખીલવણી, જે કહો તે, આ નાચની એક્ટિંગમાંથી જ થઈ છે. એ રીતે જોતાં નાટકના જન્મ

પહેના ઑક્ટિંગનો જન્મ થએલો નાટક કરતા ઑક્ટિંગ વધુ પુરાણી છે સાગરા ઑક્ટિંગમાથી નાટક પ્રથમ ડીઝી બિનુ થએલું અને નહીં કે નાટકને ખાતર ઑક્ટિંગ યોજવામા આવેલી

## ભાષાનો એક પ્રકાર તે 'ઑક્ટિંગ'

હવે, નાટક કરતા ઑક્ટિંગ અત્યંત પ્રાચીન હતી તે એક બીજી મનજા ઉપરથી પણ આપણે જોઈ શકીએ એમ છે અભિનય યાને ઑક્ટિંગનો હુન્નર રંગભૂમિ સાથે જોડાયો તેની પહેલાં લાખો વર્ષ આગમજ ઑક્ટિંગની હરતી હતી સત્ય કહીએ તો જ્યાંથી માણસ જાત જન્મી ત્યાંથી ઑક્ટિંગ પે. થવા પામી પૃથ્વી પરની સૌથી પહેલી મનુષ્યજાત અજાજ, બોલી કે ભાષા વડે પોતાનું કામકાજ કરતી થઈ તેની પણ આગમજ ઑક્ટિંગ યાને અભિનય સ્વાભાવિક હતો એ રીતે જોતા ઑક્ટિંગને ભાષાનો એક પ્રકાર કહ્યો છે તે તદ્દન વાજમીજ છે

## નાટક જેવા દેખાવની શરવાત શામાંથી ?

આપણે જાણીએ છીએ કે બાગકો પોતાના મનથી હું આવો છું કે તેવો છું અથવા તો હું પેનો છું કે ફલાણો છું એમ માની લે છે યાને એમ હોવાનું ડોળ (Make believe) ધાલે છે આ "make believe" યાને ડોળ ધાલવાનું તત્વ કુદરતે પહેલેથી જ મનુષ્યમા મૂક્યું છે એ રીતે જોતાં આ "Make Believe" એ ઑક્ટિંગનું મૂળ છે

જેમ સગીર વડે અને ચહેરા વડે ચેષ્ટાઓ (Gestures) કરી બતાવવાની તથા નકલ કરી બતાવવાની ઇચ્છા અને વલણ બાગકો પોતાની અચીંતી જ ધરાવે છે, તેમ આપણી દુનિયા જવારે

ખાળક હતી ત્યારે તે સમયની સૌથી પહેલી જગલી માણુમગત, પોતાની ખુશી અને ગમી, પોતાની કન્યા અને વાસના, પોતાના વિચાર અને જુસ્મા દર્શાવવા કામે જે હિલચાલ, જે હસનવનણ, ક્રિયા, દેખાવ કે બનાવ જિભાં કરતી તે એક્ટિંગ દ્વારા જ થતુ હતુ. એ રીતે તે જૂના કાળમા અને આજ પણ જગલી લોકોના નાટક ( The Drama of the Savage People ) તેમની પોતાની વસ્તીમાં અને જગ્યાઓમા તે વખતની રીત પ્રમાણેના થતાં તે આજ લગી હસ્તીમાં છે. ખરી રીતે જોતા તેમની વૃત્ત્ય ભેગી થતી એ એક્ટિંગ તે વેળાના એક પ્રકારના નાટક જ હતા પછીથી આફ્રીકાના ભિત્તરમા રહેતી કેટલીક જાતો, એસકીમેના જગલી માણુસો અને એમેઝોન નદીના પ્રદેશમા રહેતી જગલી પ્રજાઓની ખડમચડી કોશીએમાથી 'નાટક' જેવા દેખાવનો કાળો આરંભ થવા માડ્યો.

## નાટ્યકલા કેમ ઊગવા પામી

એ શરૂવાતના નાટક જેનાં દેખાવમાથી જેમ જેમ સુધારેલાતે સંસ્કૃતિ દુનિયામા લાખવ થતી ગઇ તેમ તેમ લોકોમા બહુ જ ધીમે ધીમે નાટકની કલા ઊગવા લાગી ઉપર કહ્યુ તેમ એક્ટિંગ તો પ્રથમથી જ હતુ; પરંતુ નાટકને તેની કલાનું સ્વરૂપ બહુ પાછળથી મળવા પામ્યુ.

ત્યારે લોકોને કાષ્ટક પહેલવહેલો ખ્યાલ આવવા લાગ્યો કે નકલ કરીને અને તે સાથે વેશ લગીને, ખગા અનુભવ જેવી જ મોજની લાગણી જાતે ભોગવી શકાય છે, અને તેની ભોજવાની અમરો બીજા આસપાસના માણુસોને પણ આપી શકાય છે, ત્યારે નાટક જેવા દેખાવો જિભા કરવાનો ખ્યાલ તેમને સૂઝ્યો.

ખાસ કરીને તે સમયના ધર્મગુરુઓ જે લોકોમા આગેવાન

અને વિદ્વાન જ લેખાય, તેમણે લોકોમાં ધાર્મિક ભાવના જગાડવાના હેતુથી ધર્માવયોના આગણામાં વાર્મિક નાટ્યો કરવા માડ્યા ધર્મચુરવર્ગ તેમાં જતો ભાગ લેતો વખત જતો આમ વર્ગને પણ તેના ધાર્મિક ખેલો કરવાનું મન થયું, અને પછી ધાર્મિક સાથે પૌગણીક અને હેન્ટ ઐતિહાસિક તથા સામાજિક નાટકો પણ તેઓ લખવવા લાગ્યા.

પાછળથી જગતમાં જેમ જેમ કાંઈ નવનવી શોધો જાહેર થવા માડી તેમ તેમ નાટકને જુદી જુદી કેટલીક બીજી કલાઓ એક પછી એક આવી મળી, અને તેમાંથી અને નાટ્યકલા યાને નાટકની કલાનું વિશેષ સ્વરૂપ ધરાવવા લાગ્યું. આમ જે દિવસથી નાટકની એક લલિતકલા લેમે ગણના થવા માડી તે દિવસથી એન્ટિગ જે અઘાપી નાટકની જન્મદાતા માતા જેવી હતી તે હવે નાટકની કલાનું સૌથી મોટું અને મુખ્ય તત્વ કિંવા સાધન લેખાવા લાગ્યું—તે માતા મરી તેના પ્રથમ બાળક જેવું તેનું મુખ્ય અંગ થઈ પડ્યું એ વેળાએ એન્ટિગ સાથે નાટકના બીજા સદાયક અંગો પણ ધરાઈ ચૂક્યા હતા.

## નાટ્યકલાની પહેલી શરવાત હિન્દુસ્તાનમાં

નાટકકલાને યાને રંગભૂમિની કલાને, કલાસ્વરૂપે આ જગતમાં સૌથી પહેલી જાહેર કરનાર આપણી આ પ્યારી આર્યભૂમિ હતી—આપણે આ પ્રિય હિન્દુસ્તાન દેશ હતો પ્રાચીન વખતના સંસ્કૃતમાં લખાએલા નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપરના જે કેટલાક પુસ્તકો મળે છે તેમાં સૌથી જુનું હારતમુનિનું “નાટ્યશાસ્ત્ર” છે તેનો સમય ખ્રિસ્તી સનની શરવાત લગભગનો ગણાય છે આ પુસ્તકમાં અભિનય યાને એન્ટિગ વિષે વિગતવાર વર્ણન છે તેમાં તેના કર્તાએ રંગભૂમિના ચાર મુખ્ય અંગો જેવા કે કાવિક, વાચિક, આહાર્ય અને સાત્વિકની લખાણ સમજ આપી લોકોને તે માર્ગત નાટકકલાનું કલા તરીકે

પ્રથમ માન આપ્યું છે. તે પછીથી જ ગ્રીમ આદિ અન્ય દેશીમા  
ત્યાના નાટકોએ કલારુચર્ય લેના માડ્યુ નાટકો પ્રથમ ગ્રીમમા  
થતા માડ્યા કે હિન્દમા થતા માડ્યા તે ચર્ચાનો સવાન છે, પરંતુ  
ગજબીને રીતમર ખરેખર કલારુચર્ય ભારતનાં આપ્યું એ  
વાતમા કોઈ શક નથી

## એક્ટિંગનાં પાંચ તત્વો

એક્ટિંગ જે પ્રથમમા નાટકની જન્મદાતા માતા હતી તે તેનું એક  
અગ અને બાળક કેમ થતા પામ્યું તેની સમજ લીધા બાદ આપણે  
હવે એક્ટિંગમા શું શું આવી જાય છે માને એક્ટિંગ ક્યા ક્યા  
તત્વોનું બનેલું છે તે જાણ ઉપર ઉપગ્રી એક જઈએ -

### ભાવ

‘ભાવ’ એ શબ્દ સંસ્કૃત ધાતુ ‘ભૂ’ એટલે કે ‘થવું’  
(To be) ઉપરથી નીકળ્યો છે. પોતે જેવો થતા માગતો હોય તેવો  
પોતાને કરી દેખાડવો એવો અર્થ ‘ભાવ’ માથી તીકળે છે એનો વિશાળ  
અર્થ આ થાય છે કે મન તથા હિંયાની લાગણીઓનું ચહેરા  
ઉપર પ્રકટવું. મનના જે જે વિચાર હોય અને હિંયામા જે જે  
જાતની લાગણીઓ પાને જર્મિઓ ઉભરાતી હોય તેનું એકદર કે  
એકદેસના મુખ ઉપર દેખાતું અનુકૂળ તથા આજીવન જે દર્શન  
‘થવા પામે’ તેનું નામ ‘ભાવ’ અર્થાતઃ એક્ટિંગના એક તત્વ  
કિંવા ભાગ લેખે એક્ટિંગ કહી વેગાએ, મન દિલની આગસી જેવો  
ચહેરાનો દેખાવ લાવી બતાવવો એનું નામ ભાવ. ઈ-માનનું હૃદય  
તથા મન તરફનાર લાગણીઓ ઉભરાતી શકે છે ખુશાલી અને  
ગમગીની, ભય અને ક્રોધ, લોભ અને ધર્ષ (અદેખાઈ), ધ્યાન અને

ધિકાર, નમ્રતા અને અદકા આદિ મધ્યાનુષ્ઠ લિમિએને સહેગ હિપર આવેલા લનાટ (કપાલ), લવા પાપણ, નેત્ર, ગાન, નાક, દાત હોઠ, હડપચી વડે વરકા ઠગનારુ એક્ટિંગનું જે તત્વ તે 'ભાવ'

### ધૂન

'ધૂન' એટલે કે (Mood). અભિનેતા યાને એમટા પેતાને સોપાએલા પાત્રની ધૂન કઈ તે જ્યાં લગી જગજર પોતાના મનથી ન સમજે ત્યાંજગી તેનો અભિનય મગમ થવા પામે જ નહીં આ ધૂન લાવી શકાય એટલા સારુ તેણે પોતાના પાત્રનું જે એક મુખ્ય લક્ષણ (Trait) હોય તે લક્ષણને જાણી લેવાની જરૂર છે નાટક શરૂ થવા પહેલાં અને પાત્ર લખવાતું હોય તે સ્ક્રિપ્ટવાન એકદરે પોતાને જે એક મુખ્ય મનસ્થિતિમાં મૂકી દેવો એનું નામ ધૂન જે ધૂન સાચી હશે તો પછી એક્ટિંગના ખીજ તત્વો જેવા કે અગસ્થિતિ યાને Postures, હલનચલન યાને Movements તથા ચાળાએષ્ટા યાને Gestures વગેરે પણ તેવા જ લામક અને સચોટ લાવી બતાવી શકારો

### ગતિ

ગતિ એટલે કે નટના શરીરના જુદા જુદા ભાગનું જે ડામણ હાથનું, નમણ, ચાલણ, કુદણ મરડણ પડણ, પછડણ વગેરે જે હિલચાલ યાને ગતિ રમમય હિપર અમલમા આવે છે તે એથી અભિનેતાનું Action બની રહે છે

### અગસ્થિતિ

એક્ટિંગ કરતી વેળાએ, આખા શરીરને જા તેના અમુક ભાગને મનના વિચારો તથા દેહની લાગણીઓ પ્રમાણે, જે દનમા લાવીને,

એટલું સ્થિર કરે તેનું નામ અગસ્થિતિ યાને **Posture** જેવી અગસ્થિતિ બની રહે કે ગતિ અટકી જવા પામે રંગભૂમિ ઉપર જ્યારે અભિનેતા પોતાના પાત્ર પ્રમાણે પોતાને લાવક અગસ્થિતિમાં લાવી મૂકે ત્યારે એણે પોતાની ખરી **attitude** પ્રાપ્ત કરી એમ કહેવાય જેમનાની, બેભા રહેનાની, અદેશનાની, અકંક બની જવાની, સ્તબ્ધ થઈ જવાની, અદબ અદાબ બતાવવાની વગેરે સમ્યાબધ સ્થિર થવા પામેલી શારીરિક દ્વેષને અગસ્થિતિ યાને **Posture** કરીને કહેવામાં આવે છે આ **posture** દ્વેષ પછી થનાર અગભગ અને એક્ટિંગના એક યોગ્ય આસન સમુ છે વળી એથી એક્ટિંગને એક પ્રાથમિક મગ્ન અસર (effect) મળી રહે છે.

### હાવ

હાવ એટલે એટલું કિવા ચાલો હાનલાવ સદા સાથે જ ચાલે અરે કેવળ સમજ ખાતર તેમને નોખા વર્ણવ્યા છે જેવા મન દિલના લાવ તે પ્રમાણે અભિનેતા શરીરના સર્વે નાના મોટા અંગ ઉપાગોને તમા અવલોકનો લગ કરીને જે જે યોગ્ય રૂપે આપે તેને હાવ યાને ચાળાએટલા કહેવામાં આવે છે

### અવાજ

રંગભૂમિની એક્ટિંગ સાથે અને દ્વેષે તો બોલપટ (Talkies) ની એક્ટિંગ સાથે અવાજને સગી બહેન જેવો સમ્યન્ધ છે, એટલે અવાજ એ પણ અભિનય યાને એક્ટિંગનું એક તત્વજ લેખાય છે એને લઈને નાટકતખ્તા ઉપર, વાતચીત કરવાની કલા (Art of conversation) લાવણકલા (Art of speech making) અને વક્તૃત્વકલા (Oratory) કામમાં આવે છે પાત્રાનુકૂળ અવાજ, ઠાતી, ગળા અને મુખમધ્યથી સ્પષ્ટ, બરાબર તથા અસરકારક રીતે કાઢી

અતાવવો એ પણ ઐર્ક્ટિંગમાં જ આવી જાય છે. અવાજને ક્યાં ચઢાવવો, ક્યાં ઊંનારવો, ક્યાં નળંગો બનાવવો, ક્યાં ખચકાવવો, ક્યાં ધૂળાવવો, તેને ક્યાં ભરાવ અને વિસ્તાર આપવો, હુન્નરતી યે લાગે અને વળી 'પિટ કલાસ'ની હેલ્લી-હાર લગી પણ તેને કેમ પહેંચાડવો, એ બધી આવડત ઐર્ક્ટિંગને જ લગતી ગણાય છે. વાણીના અર્થ પ્રમાણે એક્ટર ગમે એવી ઐર્ક્ટિંગ કરે પણ પાત્રાનુકૂળ સાદ કાઢ્યા વિના એનો અભિનય બિન અસરકારક જ નીવડવા પામે.

ઐર્ક્ટનું મૌઘી અગતું સાધન 'તે અવાજ' છે. અવાજ વડે જ તમારાખીનોનું લક્ષ્ય ખેંચાઈ તેઓ અને અભિનેતા વચ્ચે સમ્બન્ધ કિંવા મંયોગ થવા પામે છે. એક્ટરના અવાજમાં બધા સ્વરપ્રકાર હોવા જોઈએ: મંજુત, મંભીગ, હર્મંદ, ધ્વનનકારી અને ધાત્વિક એટલે *fictalic*. એક્ટર ગમે એવો કાંબેલ હોય પરન્તુ ખામીવાળો અવાજ એને એની કલાની મંપૂર્ણ ખીલવણીથી દૂર રાખશે એ નક્કી. અવાજની ખામીને લઈને એ પૂરેપૂરો કલાકાર થઈ શકશે નહીં; કારણ નેતે લીધે જ અમુક પ્રકારના પાત્ર ભજવવા માટે તે નાલાયક લેખારી. અમુક પાત્ર એની પાસેથી બળવાન છુલંદ 'અવાજ' માગે અને એની પામે હોય માદ નબળો અને ન્યામ દૂર તો એ ઉજ્યપ એને આગળ વધતો અટકાવી પાછળ જ રાખે.

આપણે ત્યાં અવાજ અને પાત્ર એ બેની સમાધાનો 'વિચાર જાગ્યેજ' થતો દેશે. પરન્તુ પશ્ચિમમાં તેનો વિચાર પ્રત્યેક વેળાએ થતો રહે છે. ત્યાં કેટલાક એક્ટરોને અને એક્ટ્રેસોને તેમના અવાજની કોઈ અપૂર્ણતાને લઈને કાં તો કરચ કે કાં તો દારવપ્રધાન નાટકોમાં તેમની અન્ય જાંચી લાયકાતો છતાં પણ પાક અપાતો નથી. દષ્ટાંત લેખે જેના અવાજમાં હળવી સ્વરમાત્રા (Light tones) મુલ ન હોય; ધણી



તેનો સાદ ગમે એવો પ્રાપ્ત અને ઊંડો મોહક હોય છતાં તે અભિનેતા હાસ્યપ્રધાન એક માટે કાંઈક અયોગ્ય જ ગણાય. આમ 'સારો અવાજ' હોવા છતાં પણ એક એક્ટરને જન્મભર કરવું પાત્રો જ ભજવવા પડે એ શું કમનસીમી નથી? માટે એક્ટરોએ પોતાના આવા કે તેવા અવાજને 'રિયાલિસ્ટિક' માની લઈને તેને સુધારવાથી પરહેજ ન ગ્રહેતા. અધિક શ્રમ લઈ તેને, દરેક પાંતે લાવકે. બનાવવો ઘટે છે અહેગાના કોઈ અમુક અવયવોની ખામીને લઈને એક્ટરને ખમતુ પડે અને તે અમુક પાંતમાં અન્ય ગમે એવી કામેલિયત છતાં કાંઈ નહીં એવી કમનસીમીનો કોઈ ઇલાજ ન હોય એ સનજી સકાય એવું છે, પરંતુ કોઈ પણ જાતનો પાત્રોગી અવાજ બનાવી શકે એ વાત તો એક્ટરને હાય છે—જે એ તેને માટે સતત અને ખૂબ જ અભ્યાસ તથા પ્રયાસ કરતો ગ્રહે તો.

અવાજને નાટકીય જીવન સાથે નિકટનો સંબંધ હોવા છતાં આપણે ત્યાં અવાજની તાલીમ મળે એવી એક ચે સરથા કે શાળા નથી. પુરોષ અમેરિકામાં આવ્યા ઉપરોગી સાધનની કોઈ નવાઈ નથી. ત્યાં તો દરેક Conservatoire માં અભિનય ભેગી અવાજની ખીલવણીની વિદ્યા ઊગતા એક્ટરને અવશ્ય શીખવવામાં આવે ■

એ વિષે પ્રખ્યાત અભિનેત્રી મૅડમ સારાહ બરનાર્ડ પોતાનો અનુભવ રજૂ કરતા જણાવે છે કે તેણીએ એક નહીં પણ ત્રણ ત્રણ નામાકિત ઉસ્તાદો પ્રોવોસ્ટ, સૅમસન અને વૅનીઅરના હાથ નીચે વર્ષો લગી અવાજનું શિક્ષણ લીધું હતું અને પ્રોવોસ્ટ તેના જ્યાં માટે એટલો ખતીલો અને આતુર હતો કે છેલ્લી હરિફાઈની પરિક્ષામાં સાગદ પહેલે નજરે આવી તો ચે તેણે તેને પહેલું ઇનામ લેવા દીધું હતું નહીં, કારણ એને લાય હતો કે પહેલું ઇનામ મળતે સારાહ

પોતાને ખૂબજ લાયક માની યાજ્ઞા છોડી જશે એ પોતાના અરાજને થકવ્યા વિના હજી ખીજું એક વર્ષ Conservatoire માં રહે એવી એના ગુરુ પ્રોવોસ્ટની ઇચ્છા હતી.

અરાજને કેમ વાપરવો તે જો શીખવું હોય તો પ્રથમતઃ એક્ટરના કર્ણ સંગીતપ્રીય હોવા જોઈએઃ મંગીન શીખવા ખાતર નહીં પણ અરાજને શુદ્ધતા તથા આરોગ્યના મગી ગહે તેટલા ખાતર-અરાજને ગમે એવો ફરપલટ આપી શકાય અને તેને નાટ્યમહના નાના મોટાં કદ પ્રમાણેના બનાવી શકાય તેટલા ખાતર.

પ્રેક્ષક વર્ગને દૂર વેર સાદ પહોંચાડી શકાય તેટલા સારુ મોટો જમરદસ્ત અવાજ જોડલો કામે લાગે નહીં તેટલી એક્ટરની વાકુમરણી (Delivery of speech) કામે લાગે છે. જે એમ ધારવામા આવતું હોય કે મરસ વાકુમરણી ખરું ઉચ્ચારણ કવંજ થરા પામે છે તો તે એક મોટી જૂથ છે. અનેક એક્ટરો એના જણાય છે કે જેઓના ઉચ્ચાર મરખા અને ખરા હોય છે છતાં તેમના અવાજમાં જોડલું જોઈએ જોડલું મજબૂત વહન હોવું નથી.

સારી વાકુમરણીનો મૂળ આધાર ખરું ઉચ્ચારણ જ નહીં પરન્તુ મોહું ફટવા પ્રમાણમાં ખુલે છે તેના પર અને ખાસ કરીને ધ્યાસ લેવાની રીતિ ઉપર ગહેલો હોય છે. આટલા જ માટે જાણકારો તગ્ધથી એક્ટરોને જે મુખ્ય સવાલ હમેશાં અપાય છે, તે આ કે બોલને બોલતે કદી પણ ધ્યાસ શુભાવો નહીં. ધ્યાસને પકડી રાખો અને તેમ થક શકે તેટલા દાજે, ચાર લીટી અથવા છવીશ રાખો. બોલવા લગી પહોંચે એટલો ધ્યાસ તમારી અદર દયો ને તેને ટકાવો. અભિનેતા વર્ગને માટે આ સૌથી સરસ કસરત છે. અમખતા પહેલી કાગેમે એકજ દમમાં ચાર લીટી બોલાવી અશક્ય

હે, પણ વધુ વધુ પ્રયત્ન કરવાથી જેમ જેમ શબ્દો મુખમાંથી નીકળતા જાય તેમ તેમ તેની સાથે દમને ધીરેથી અને ધીમેથી છોડતા જવાથી દમ વધુ વખત લગી ટકી શકશે.

દૂકામાં એક્ટરને મીઠા સૂર કરતાં પણ લાંબા શ્વાસની ધણી વધારે જરૂર છે. મોટે ભાગે એક્ટરની વિરુદ્ધ જે વાત જાય છે તે તેનો દૂકો શ્વાસ છે. જો શ્વાસ સંપૂર્ણ બને તો પછી રંગમંચ ઉપર એ પોતાના ગળાંની અન્ય ખૂમીઓ સહિત અવાજને ખૂબ દૂર સુધી પહોંચાડે તો શું, પણ માગે તેવો ચમત્કાર કરી શકે છે.

પશ્ચિમના અનેક સારા સારા અભિનેતાઓ એક જ શ્વાસમાં ચારથી પાંચ લીટીઓ લમી બોલી શકે છે એટલું જ નહીં પણ તેમ કરતે સ્વરને જોષ્ટએ એવો બિંચો નીચો કરી બતાવી સ્વરભેદ પણ દાખવી શકે છે.

અસખ્યાતાં, જેમ એક્ટરના ચહેરાની સ્વાભાવિક ખામીઓ હોય તેમ તેનાં ગળાં વગેરેની પણ કુદરતી ખામીઓ હોય છે. પરન્તુ કુશળતાપૂર્ણ બનાવટ આવી ખામીઓને દૂર કરી શકે છે. વિશ્વાયનના એક ઉમદા એક્ટરના દાંત અંકિકથી બહુ છેટે હોવાને લીધે તેની વાકસરણીમાંથી એક બાતનેા પણ કહીને તે અણુમતો સ્તિકાર (સ જેવો અવાજ) બાહર પડેા. તેને કાષ્ઠ તજ (Expert) તરફથી સલાહ મળી કે તેણે પોતાના ઉપલાં જડબાંની અંદરથી થોડુંક ગુલાબી રંગનું મીણ ચોંટાડવું. તે એક્ટરના સમ્પન્નમાં એ વુક્તિ સફળ થવા પામી. કાષ્ઠ કાષ્ઠ એક્ટરના મુખનું છાપરું બાને ટાળવું બાતેજ ખામીવાળું હોય છે જેથી તેની વાકસરણી બગડવા પામે છે. પરન્તુ શબ્દોચ્ચાર કરતી વેળાએ જો પૂરી ંભાળ રખાય તો એ ખામી ઢંકાઈ જવા પામે છે. વળી ધણા ધણા સરસ અભિનેતાઓએ

માગ હલકની ગેઢાજરીને પોતાના ખૂમીતર ઉચ્ચાગણુ વડે જૂતારી દીધી હોય છે.

એટલાજ માટે સરસ ઉચ્ચારણુ યદ્ય શકે તેનો ઉપાય આ છે કે એક્ટરોએ પોતાના પાઠ મોટેથી બોનતા રહીનેજ હમેશા ગોખવા અને પોતાના જડમા પર મપૂર્ણ ગણુ ધગવવો, કાગણુ જડખાની યોગ્ય હિનચાન ઉપર શુદ્ધ અને સ્પષ્ટ ઉચ્ચાગણુનો મોટો આધાર ગ્રહણો હોય છે. સરમ રીતે શબ્દોને ઉચ્ચારી જાણવાથી વાક્યસંણી અમગકારક બને છે એટલુંજ નહીં પણ પ્રત્યેક શબ્દને તથા વાક્યને તેનું સાચુ મૂલ્ય અને મહત્વ મળી ગહે છે. વળી ખૂમીતર ઉચ્ચાગણુને વધને પ્રેક્ષક વર્ગને બોલાતી વાણીનો અર્થપ્રકાર પકડવામા પણ સહેનાઈ મળવા પામે છે.

અને, એક્ટિંગના બધા તત્વોનો દૂક પરિચય પૂરે થાય છે હવે આપણે આપણા નિયમ પ્રમાણે રંગભૂમિના અન્ય અંગોની ઉની ખબર લઈએ—

### અંગ બીજું : નાટકકારની કલા

આ શીર્ષક વાને મથાણુ વાચી કોઈક વાંચક આપણને પૂછી શકે છે કે નાટક કથનારની કલા તે ‘રેજ’ વાને રંગભૂમિ ઉપરની કલા કહેવાય કે ? એ વળી “રંગભૂમિનું અંગ” કેમ થયું ?

એનો ઉત્તર સહેલ છે. ખરી વાત આ છે કે નાટકકર્તાએ ‘લખાણુ’ રૂપે જે જે કાંઈ નાટકના પુસ્તકમા લખ્યું છે તે તે બધુંજ ‘દેખાવ’ રૂપે રંગભૂમિ ઉપર આવે છેજ. એવાજ માટે રંગભૂમિના એક અંગ લેખે નાટકકારની કથાનો પણ તેમા સમાવેશ થઈ જાય છે. વળી એને રંગભૂમિની કલા લેખે ગણવાનું એક બીજુ પણ સમગ્ર કાગણુ છે. તે આ કે એક્ટરો અને એક્ટ્રેસોનો સૌથી પહેલો મુત્તધાર (Director) અને પૂર્વ પ્રયોગ શિક્ષક (Rehearsal

master) નાટકકાર પોતે છે, (૨) ગમ્મિનો કાપરેક્ટર અને રિસર્ફલ માસ્તર તો એક્ટરોના પાઠગથી થતા શિક્ષકો અને સુકાનીઓ છે ) કાગજ કે નદ નરીઓએ પ્રત્યેક પ્રવેશમાં ક્યારે ક્યારે ફરી ફરી એક્ટિંગ કરા કરા કરવી તેનો મર્દથી પહેલો ખ્યાલ અને પહેલવહેલી સૂચનાઓ નાટકનો લેખક યાને કર્તાજ કૌ સમાં મૂકીને પૂરી પાડે છે.

નાટકનવેશ, પાત્રોએ આની તેની એક્ટિંગ કરી તેનો પ્રકાર જ સૂચીને રહેતો નથી, પણ એક્ટરોની રગમચ ઉપરની આવન જવન ઝોનઝન (Cloughing) બિખા રહેતું એમવું રંગેર તેમની પ્રત્યેક હિતચાલની સૂચનાઓ પણ પોતાના લખેના નાટકમાં જણાવે છે

એ ઉપરાંત, નાટકના દરેક પ્રવેશમાં આવતા દબ્બો યાને દેખાવોની, રાચરચીનાની, પોશાકની અને પાત્રોના ચહેરા શરીર વગેરેના પ્રકારની બારીક સૂચનાઓ પણ નાટકકાર પોતાની તરફથી જાતે જ પૂરી પાડે છે ( પશ્ચિમના નાટકકારો એમ કરે છે જ ) તો પછી શા માટે રગમ્મિની કલા મહી નાટકના લેખકની કલાને સ્થાન ન મળતું જોઈએ ? અવશ્ય મળતું જોઈએ વળી સારા 'પ્લોટ' (રસ) વાળા, સારી લખાવટ વાળા અને સારી ઉપરોગી સૂચનાઓ વાળા નાટક એક્ટરોને અને એક્ટ્રેસોને રગમચ પર ખીલી નીકળવામાં કેટલી મોટી અને કીમતી મદદ આપે છે આ કારણોને લઈને રગમ્મિની કલા લેખે જ નાટ્યતેજની કલાને પણ તેમાં સમાવવામાં આપણે વાજબી જ છીએ.

## જો અગત્યની સૂચના

આ બાગતમાં અને એક પ્રમંગોપાત નમ્ર સૂચના કરી રહે છે કે જેમ યુરોપ અમેરિકાના જાણીતા નાટકકારો પોતાના લખેલા એમમાં જે વિગતથી, જે બારીકાઈથી અને જે સંપૂર્ણતાથી નાના મોટા

પ્રકાશની જગાએ જગાએ સૂચનાઓ કૌસમાં આપીને, ડાયરેક્ટરને ગિદ્દર્મલ માસ્ટરને, રંગમય શબ્દગાથાને, મુખમળવટકારોને અને એકટગર્ગને દોરવે છે અને તેમનું સહાય આપે છે તેમ આપણે ત્યાંના નાટ્ય લેખકો કરતા નથી—કરી જાયતા થે નથી પશ્ચિમના નાટકકારોની નાટ્યકૃતિઓ વાચને આપણને ઝટ મમજાઈ જાય છે કે તેઓએ નાની મોટી દરેક સૂચના વડે મજદૂર કલાકારોના કામને કેટલું સહેલું બનાવી દીધું હોય છે આપણા નાટક લખનારાઓ એટલી ઊંડી વિગતમાં જતા નથી એ ખેજનક છે એ આપણી ઓછી સાધકાત દાખવે છે

થળી, જો આપણા નાટકકર્તાઓએ ઉચ્ચ કાલિના નાટ્યનેખકો લેખે પ્રકાશવું હોય તો તેઓએ પડે પોતાના રચેન એને લગતા જે જે કાષ્ટ ઉપદેશાત્મક, કલાત્મક ગદ્ય હોય, તેમાં જે કાષ્ટ સામાજિક, નૈતિક, ઐતિહાસિક કે પ્રભાવી અથવા ગજપ્રકાશીય પ્રશ્ન ઇચ્છાયો હોય અથવા તેમાં જે ફિલસૂફી કેવા તત્ત્વજ્ઞાન મમાયું હોય તેને લગતી ચર્ચા જાહેર કરતી ચાનપૂર્ણ પ્રસ્તાવનાઓ પણ પુસ્તક મહો સાથે માથે પ્રકટાવવી એનું વાચન પણ ડાયરેક્ટરને એજરોને અને લેખકોને તથા અભિનાયકોને અવશ્ય ઉપયોગી જ થઈ પડે જગ વિખ્યાત નાટકકાર જ્યોર્જ બર્નાર્ડ શો આવી નિમિષ મમી પ્રસ્તાવનાઓ પોતાના નાટકો અંગે લખી ધણો પકાઈ ગયો છે પોતાના ખેલોને લગતા એના અભ્યાસપૂર્ણ ઉપોદ્દેશ માને દીનાચાઓના મંત્રહનુ એક દલદાગ પુસ્તક શોએ આજ કેટલાક સમયથી છપાવી બાહેર પાડ્યું છે

## અંગ ત્રીજું : સંગીત

રંગભૂમિની કલાના સહાયક અંગો માહેલુ એક અંગ તે સંગીત છે એમાં ચાલનવાદન અને નૃત્ય આવી જાય છે આપણી રંગભૂમિઓ

ઉપર નાટક અને મંગીતનો સમ્બન્ધ ઢંગધડા વગરનો રહ્યો થાય છે. હજી એ આપણે ત્યાં આ ભૂખ લેરેલી માન્યતા ચાલુ છે કે મ્યુઝિક અને મંગીત વિનાનો કોઈ પણ ખેલ હોઈ શકે નહીં.

પાશ્વ પશ્ચિમમાં એ વિષે અમુક રચના અને વ્યવસ્થા નક્કી થયેલી હોય છે, ત્યાં અમુક ખેલોમાં અને પ્રદર્શનો (Farco) માં સંગીત જેવું કશું એ હોતું નથી ત્યાં તો એ વિષે ખેલોના પ્રકાર પાટોલ હોય છે, અને એ પ્રકારો પ્રમાણે જ તેમાં ગાયન વાદન અને નૃત્યને જગ્યા મળે છે યા જગ્યા મળતી નથી. ત્યાં તો સંગીત-નાટ્યો (Operas) અસાહેબ જ હોય છે. ત્યાં સુખાન્ત અને કરુણાન્ત ખેલો, રમૂજી નાટકો, જોશવંતા ખાસ હૃદયદ્રાવક (Melo Drama) ખેલો હોય છે, ધૂમ હસાવનારા 'ફાર્સ' હોય છે અને Burlesque એટલે હાહાજી કટાક્ષમય ખેલો પણ હોય છે; અને તેમાં ધટતીજ જગ્યાએ ગાયન વાદન અને નૃત્યને સ્થાન મળે છે.

આપણે ત્યાં તો મંગીતને સમતી બેગમબેગ જ રંગભૂમિ ઉપર ચાલી રહે છે: ન ધટે ત્યાં ગાયન, ન જોઈએ ત્યાં વાદન અને નાચની ઢાકમઢાક ખેમાડી દીધી હોય છે. નાટક વચ્ચે ફાર્સ અને ફાર્સ મહોં પણ ગાયન વિના ચાલે જ નહોં; એટલે અસ્વાભિવક્તા ઉભરી નીકળે એમાં નવાઈ શી? એટલું ગોળિયું અથવા હાસ્ય માધુર્ય જ જાણ એ નક્કી !

સંગીત, ચાલતા નાટકમાં આ માટે હોય છે? એ ત્યાં માત્ર પ્રેક્ષક વર્ગના આનંદ અર્થે નથી-એ ત્યાં કલાની ફાવટ લેખે, ખેલમાં વધુ effect યાને અસર લાવવા અર્થે છે; માટે જ રંગભૂમિ ઉપર જ્યાં જ્યાં અભિનય અને સંગીતનો બેગ થાય ત્યાં ત્યાં જો તેની અસરને ઉપસ્થિત થવાનો જોગ ન હોય તો પછી સંગીત રંગભૂમિનું

એક અંગ હોના છને, બહેત છે કે તે ત્યાં જૂ ન જ થવા પામે

આ મંગીત કતા માર્કેતે નાટક તખ્તા ઉપર ગાયનકારોનો વાદ્યોનો અને નૃત્યકારોનો હુન્નર જગ્યા લે છે. સૈનક લેખે-સૈન લેખે નહીં

## અંગ ચોથું : રંગભૂમિ સંજવટ

રંગભૂમિ સંજવટમાં સીનસીનરી વગેરે રંગમય શણગારો આરી જાય છે નાટક તખ્તા ઉપર અમુક પ્રસંગ કે બનાવનું સ્થળ કહી આપવાના ઉદ્દેશમાથી જ સીનસીનરીનું યાને રંગભૂમિ-સંજવટની કલાનું ખીજ રોપાયું

નાટ્યકલાની બચગીના રખતમાં 'સ્ટેજ' ઉપર વિધ વિધ પ્રવેશોને તેમના દેખાવ માથે બારી બનાવવાનો ખ્યાલ જ ન હતો. ક્યુ સ્થળ છે એ જણાવવા સારુ સ્ટેજ ઉપરનો જે એક જ સાદો પડો એ જૂના કાગળમાં રખાના તેના પર "આ મહેમ છે" "આ ગસ્તો છે" "આ બગીચો છે" એવી કમેલી તખ્તીઓ ગાગી દેવામાં આવતી અને તે ઉપરથી તમાશખીનો સમજ જના કે બનાવ વાળી જગ્યા યાને સ્થળ કેવા પ્રકારનું છે

પાછળથી રંગભૂમિ-સંજવટ યાને સીનસીનરી સાવવાની કલાનો હેતુ વિશાળ બન્યો. સ્થળ ઉપરાંત સમય કયો છે, દિવસ છે કે રાત છે, અધારી ગત છે કે અજવાળી ગત છે, ઝડપ કંઈ છે તથા સ્થળની વાતાવરણીય અસર (Atmospheric Effect) કંઈ જાતની છે તે બતાવવા સાથે સીનસીનરીનો ઉત્થોગ થવા માડ્યો. પ્રેક્ષકો સીનસીનરી જોઈ રીઝાય અને અંગ નિર્દેશ થાય એજ કારણે રંગભૂમિ-સંજવટ થતી નથી-થરી જોઈતી નથી. પરંતુ તે વડે અમુક કુદરતી જોણ વાતાવરણ જીણ થઈ તેવા અનુકૂળ વાતાવરણ



વચ્ચે એકટરોને એક્ટિંગ કરવામાં ઉમંગ અને જોશ મળી રહે એ અર્થે પણ સીનસીનરીની ઉપયોગીતા સમજાવી ઘટે છે.

આ રંગભૂમિ-સજાવટ કલામાં ચિત્રકારનો, ચાંત્રિકનો, સુધારનો સ્થાપત્યકારનો, મૂર્તિકારનો અને સજાગારક એટલે Decorator એ સર્વના કુત્તર તથા સામગ્રી કામે લાગે છે.

રંગભૂમિની સજાવટમાં ઠકારો નહીં જેવો જોઇએ અને સત્યનો ભાસ રજૂ કરનારી કલા વિશેષ હોવી જોઇએ. આપણે ત્યાં સારી 'સીનરી નો અર્થ' મોંઘી ખરચાળ સીનરી થાય છે. વળી 'સ્વર્ગ' ખતાવવું હોય તો રંગભૂમિ ઉપર જંગેજંગ પુષ્કળ 'લાઇટ' સાથે, લાલ લીલાં ફૂલોનાં આરકાંઓ પાછળ આરકાંઓ ઊભાં કરી દીધાથી કાંઈ સ્વર્ગ' થે નથી ખતરું અને કલા થે નથી આવતી એમ આપણાં લોકોએ હવે સમજવું જોઇએ છે. પશ્ચિમમાં હવે સીનરીને તેની કલાવંત સાદાઇમાં જ દેખાડવામાં આવે છે. આપણે ત્યાં વારંવાર થાય છે તેવા અસંગત છબ્બરડા સીનરીના નામે કરવામાં આવતા નથી. દરિયાઈ સળખે તથા અણધાર તમારાગ્રીન જનતાને આંજી નાખવા સારું " બારે ભભકાદાર સીનરી " નો પરન મુંબાઈ ઇલાકાની નાટકમંડળીઓમાં વિશેષ જણાય છે, પરંતુ બંગાળમાં સીનરી વિશે ખૂબ જ સાદાઈ છે; કારણ ત્યાં દેખાવ કરતાં કલાને વધુ અગત્યતા આપવામાં આવે છે.

પશ્ચિમમાં ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં યાને તેના પાછલા અર્ધા કાળમાં, ત્યાંની રંગભૂમિઓ પણ બારે ભભકાદાર અને અતિ ખરચાળ હતી. પરંતુ તેના છેલ્લા દસકામાં પરિવર્તન આવ્યું: રંગભૂમિને સાદાઇમાં રજૂ કરવાના પ્રયાસ શરૂ થયા. ઇંગ્લાન્ડમાં ગાર્ડન કેમે, રસિયામાં લીયો ઓક્સ્ટે, જર્મનીમાં એક્સ રેન્હાર્ટ અને આધરિસ થીએટરના અગ્રેસરોએ ઘણો જ સાદામાં સાદી સીનરી

આદિ શલુગારોથી અજાણે જોવા કલાસુક્ત દૃષ્ટો રંગભૂમિ ઉપરથી દેખાડી આપ્યા સીનસીનરી વિષયક આતુ સુંદર પરિણામ તેઓ આતુર્વપૂર્ણ રંગમય-પ્રકાશન (Stage Lighting) વડે જ લાવી શક્યા

## અંગ પાંચમું : રંગમય-પ્રકાશન કલા (Art of Stage Lighting)

વાસ્તવિક તો આ કલા સીનસીનરીની કલામાં જ સમાઈ જાય છે પરન્તુ હવે એ એક એવી મોટી વિદ્યા તથા વિજ્ઞાન જેની થઈ પડી છે કે એવી એની ખામ મહત્વતાને લઈને રંગભૂમિના આ અંગને અત્રે જુદું જ આલેખવામાં આવ્યું છે.

પ્રકાશન માને Lighting નું કાર્ય રોજ ઉપર બત્તીના પ્રકાશ વડે થોડું અનુકૂળ અશુભગત અસરો ઊભી કરવાનું છે. ન્યાં લગી મીથુનતીઓનો, તેનના દીવાઓનો અને ગેસ લાઇટનો જમાનો હતો ત્યાંથી રોજને અજવાળવા સિવાય પ્રકાશનો અન્ય કશો ઉપયોગ જણાયો ન હોતો. વીજળીના દીવા આવ્યા ત્યાં લગી પણ રંગભૂમિને અજવાળવી અને શોભાવવી એ જ ઉદ્દેશ હતો. પરન્તુ, પાછળથી જેમ જેમ વીજળી વડે પ્રકાશ ફેકવાનું વિજ્ઞાન વિકસતું ગયું અને ત્યાંબાદ સિનેમાની કલાને લીધે તે ખૂબજ વધતું અને વધતું ચાલ્યું. તેમ તેમ રંગભૂમિ-પ્રકાશન કેવળ રોજના શલુગાર અર્થે નહીં પણ ખેડના એક ખાસ સહાયક અંગ લેખે ગણાવા વપરાવા લાગ્યું

રંગમય પ્રકાશનનું મુખ્ય કાર્ય સીનસીનરીની અમરોને વિશેષતા આપવાનું છે-તેમા વિવિધતા લાવવાનું છે તથા પ્રેક્ષકો સમક્ષ ઠાંધ ને ઠાંધ અશુભગત મોહકતા (Glammour) લાવવાનું છે. વળી રંગમય પ્રકાશનથી રંગભૂમિને આખી અથવા તેના કોઈ એક ભાગને રંગીને

પણ બતાવાય છે ઉપગત રમચ-પ્રકાશન બીજુ જે કાર્ય કરે છે તે આ, કે તે એકદર નર્મને મૂક નાટ્ય ચિત્ર (Tableau) દેખાડવાના સમયે ખાગ શોભા તથા સુદરતા અર્થે છે તેમના વસ્ત્રોમાં નિવિધતામય શોભા ઉપજાવે કે અને વસ્ત્રોની fashions યાને પાટલીઓને વિશેષ ખીલી નીકળેલી દેખાતી કરવામાં સહાય રૂપ થઈ પડે છે

ગભૂમિ પ્રકાશનનો અર્થ એવાં થતો નથી કે સ્ટેજને પ્રકાશથી ખધો ભરપૂર કરી નાખવો. આપણી રમભૂમિ ઉપર તો એ કલા બહુજ કલાન રીતે રજૂ થાય છે અનેક છતરડા કરવામાં આવે છે, કોઈ વાર તો ખાપડા એકદરો ખોદી રીતે આપેના પ્રકાશથી એકદમ અજવાળાને નહને પીડાય છે, તો કોઈવાર તેમના શરીર અને અહોગ ગજાવાથી એના અધકારમાં વીંટળાય કે કે પ્રેક્ષકોથી તેમની હિસચાલ બગાળી જોનાઈ શકાતી નથી ક્યારે કેટલું અધારુ કે અજવાળું કરવું-ક્યાને ક્યારે એકદરો ઉપર રમ પ્રકાશ ફેકવો અને જણા તે કેવા રંગનો અને કેટલી ઉમતા નાળો કે નગમાસ વાળો ફેકવો તેનું કોઈ ધ્યાનથી, પ્રમાણ કે નિયમ આપણે ત્યાં મળેજ નહિ

આપણે ત્યાં રંગીન પ્રકાશન વગાએ સમય અને પ્રમગનો પ્રકાર જોવો જોઈએ એવો નિયામનો નથી ખોટા રંગો-પ્રતિકૂળ રંગો ફેકવામાં આવે છે પશ્ચિમમાં એ રિથે ખૂબજ પ્રકાશી રખાય છે આપણા કલાકાર પૂર્વજોએ તો જેના રમ હોય તેવા રંગો પણ નક્કી કર્યા છે તેને સમજીને આપણે તેનો ઉપયોગ આજની રીત પ્રમાણે રમભૂમિ માટે કરી શકીએ એમ છે દૃષ્ટાંત લેખે “નાટ્યશાસ્ત્ર” માં નામે પ્રમાણે રમ તથા રંગનો મેલાપ જણાવ્યો છે —

સાત્વિક-સ્વેન સફેદ

રાજસ-રાતો

તામસિક-અધારો કાળો

શૃંગાર - નીલ (Sky Blue)

હાસ્ય - ઘોળો

ક્રુર - ભૂરિયો

ગૌર (Furious) ઘેરે લાલ

વીર - ગ્રાખો પીતો

ભગાનક - કાળો

અદ્ભુત - ઘેરો પીતો

બિભત્સ - ઘેરો મદલો નીલો

પ્રકાશનો પાયારૂપ નિયમ આ હોવો જોઈએ કે ૨ ગમત ઉપર અતિ રોશની હોવી જ ન જોઈએ અને પ્રેક્ષાગાર (Nasatorium) ને અંધારો કરી નાખવો ધટે વળી આખા સ્ટેજ ઉપર એક સ પી રોશની પણ કદગી જ દીમે એ પ્રકાશ કલામય રીતે ગૂંટ કરવા સારુ કેન્દ્રીક સભાગ રાખવાની હોય છે, જરી કે ખરી દિશા એટલે Direction, પ્રમાણ એટલે કે Quantity અને Quality એટલે કે ગુણ કિંવા જાત પ્રકાશને લગતી મંલાળ આ નથુ ચીને પર જોઈતો અમલ ન હોય તો પછી ૨ ગમત ઉપર જાણ પ્રકાશની અનુકૂળ મોભા લાવી કેમ શકાય? આપણે ત્યાં જો કે એની પગલા ન હોય પણ પશ્ચિમમાં તો પ્રતિકૂળ પ્રકાશનથી ખેત તેની અસરમાં જમડેનો લેખાય છે ત્યાંના દલાકારોને મનથી એ તો વિરૂપતા (Distortion) ગણાય છે જો ત્યાં યથાસ્થિત દર્શન, એક્ટરો ઉપર અને વસ્તુઓ ઉપર જાણ પ્રકાશ વડે નહોં જિજ્ઞાસ થય તો તેઓ તેને ખેનની મળી ખામી મરો છે

ગજબૂમિ પ્રકાશન આડગની રીતે એક્ટરોના અભિનય કાર્યને પણ મદદરૂપ થઈ પડે છે, કારણ તે નાટકીય વાતાવરણ બાંધી શકે છે. પશ્ચિમનો અને અર્ધનો પણ સુર અભિનેતા મમત્ર શકે છે કે રોજ ઉપર તેનું જે કોઈ તત્ત્વ પણ નાટકીય વાતાવરણ મર્જે તેથી તેને અભિનય કરવામાં ધણો ઉત્સાહ આવે છે. દૃશ્યોત્તરે જાત જાતનું સાચું વાતાવરણ લાવી આવવા માટે હવે પાશ્ચાત્ય રોજ ઉપર પ્રકાશના રંગપટ (Coloured screens) વપાય છે તે જુદું જુદું વાતાવરણ જમાવવાનું કાર્ય અન્યુ કરે છે. શિનાગો મતાવવો હોય તો ઊંચા ધારે 'બ્લુ' રંગની પ્રકાશ-ચાદર ઢાંચે લાગે છે, નમન દાખવવા કાળે શતા કિંવા કેળાના રંગની ચાદર વાળાય છે. એજ રીતે ચાદરની કે અધારી રાત પણ ઉપજાવી શકાય છે. આથી જેમ પ્રેક્ષકોને આનંદ થતા પામે છે તેમ એક્ટરોને જે ખર્ચ જેવો લાગે થતા પામી તેઓને પણ અભિનય કરતે નિશ્ચિત સહાનતા મળી રહે છે.

રંગબૂમિ ઉપર પ્રકાશને અનેક દિશાઓથી ફેલાવવા આવે છે પરંતુ સામાન્ય રીતે તે ત્રણ બાજુઓથી ફેલાય છે. એક તો રોજની અગ્રભૂમિમાં જ્યાં foot light રહે છે ત્યાંથી, રંગમચને બંને પડખેથી અને રોજને મધ્યભાગેથી, જેને 'Over head lighting' કહે છે ત્યાંથી. આ Over head અને foot light નું પ્રકાશન પરસ્પરને સમાનાન દિશામાં રાખીને સીનસીનરીને તથા એક્ટરોને કસપતા પહોંચાડવામાંથી બચાવે છે.

તાર્કિક એજ કે રોજ ઉપર પ્રકાશની કે રંગની ભગત લાગેજ હોવી જોઈએ જલ્દયા નગમ મીઠા રંગ-પ્રકાશજ ફેલાઈ ઘટે તે માથે રોજ પર પ્રકાશની વહેંચણી અને પ્રકાશનું પ્રમાણ પ્રમાણપૂર્ણ થવું જોઈએ. વળી પ્રકાશન જડ કે અણુડ જાતનું હોવું ન ધટે. દ્વં-મા,

રગભૂમિને મૃદુતાથી તથા મમાનતાથી સુખ અને અમરતાનું બનાવી શકાય તેટલા કાળે એ કાર્ય કાઢ એના ખર્ચ બાંધકાં કીમતી પ્રકાશકનેજ હસ્તે સોંપાવું અને થવું જોઈએ

### અંગ છઠું : વસ્ત્રપરિધાન કલા

વસ્ત્રપરિધાન કલા (Costuming) એમાં પાત્ર પ્રમાણેના બાંધક પોશાકોનું બનાવવું, પહેંગવું તેમજ શણગારમય વસ્તુઓ આદિનું શરીર પર સજવું આવી જાય છે. એમાં પ્રાચીન કાળના તથા અર્વાચીન સમયના વસ્ત્રોનો મમાવેશ થાય છે. અત્રે વસ્ત્ર નક્કી કરનારનો, વસ્ત્ર બનાવનાર દરજ્જોનો અને વસ્ત્ર મળવનાર Costumer નો હુજૂર તથા ધંધો કામે લાગે છે

નાટકીય વસ્ત્રપરિધાનને ધાર્મિક પોશાકો એટલે કે ધર્મોત્સવ ટાણે પહેંગતા અને ધાર્મિક કિસાઓ વેળાએ પહેંગતા પોશાકો સાથે પહેતેથીજ નિકટ સમ્બન્ધ છે, એ બન્નેના ઇતિહાસ સગળગ શરૂવાતથીજ માથે ચાપતા આવ્યા છે આગળ આપણે રાત્રી આવ્યા છીએ કે પ્રથમમાં કેવળ ધાર્મિક નાટકોજ ભજવતા ત્યારે જે વસ્ત્રપરિધાન હતું તે કાંઈ કાંઈ દેગ્ગા મહિત ત્યાં પડીના અન્ય પ્રકારોના બેસોમાં આવતું મધુ વળી દરેક દેશના પહેંગવેગ જેમ જેમ વખત પ્રમાણે બદલાતા ગયા તેમ તેમ તે ને દેગને સગતા નાટકોમાં તેવા તેવા પોશાકો ચાલુ થતા ગયા

રગભૂમિ ઉપર વસ્ત્રપરિધાન કેવળ સમય પ્રમાણેનું વસ્ત્રદર્શન કરાવવાનું સાડું નથી-પાનની જાત કે તેનો બાહ્ય દેખાવ બનાવી આપવા સાડું જ નથી, પરન્તુ એ ઉપરાંત તે, પાત્રના માનસ (મન સમ્બન્ધી) અને તેના ચારિત્ર (Character) નો કામ આપવા કે જે પશુ હોય છે. હમણાં પશિમની રગભૂમિ ઉપર આ હેતુના કારણ પા

ખામ ભાગ મેલાય છે અને પાનના વસ્ત્રોની યોજના કાઢક અંશે એ આધારે પણ નક્કી થાય છે. આપણે ત્યાં વસ્ત્રપરિધાનનો અર્થ એજ કે 'એક્ટરનો પહેરવેશ'. અર્થ આથી વિશેષ લખાતો નથી પરંતુ પશ્ચિમમાં વસ્ત્રપરિધાનને એક્ટરની માદી મૂડી યાને ધાપણુ લેખવામાં આવે છે ત્યાં તેને પાનના ચારિત્રને સમજાવનાર પ્રતિનિધિ લેખે ગણવામાં આવે છે.

આપણે ત્યાં વસ્ત્રપરિધાન ઇતિહાસને કહે છે—પશ્ચિમમાં વસ્ત્રપરિધાન ઇતિહાસની આ-સી મંત્રુ છે. આપણે ત્યાં વસ્ત્રપરિધાન સમય અને સ્થળને જૂઠાં પાડે છે— પશ્ચિમમાં વસ્ત્રપરિધાન સમય અને સ્થળને વધુ નક્કી સ્વરૂપ આવે છે. આપણે ત્યાં વસ્ત્રને નામે વગર સમજનો દાગ છે; ત્યાં હવે વસ્ત્ર વિષે અનુકૂળતા, કલા અને સાદાઈનો વહેવાર છે.

આપણે ત્યાં અભિનેતા કે અભિનેત્રીને ખેટો કે ખરો સ્વચ્છ પોશાક મળી રહે એજ એક ખ્યાલ પ્રવર્તે છે—ત્યાં તો વસ્ત્રના રંગ, કુમાર અને પાટ, રંગ હાથના ખીજા બધા દેખાવેને, સીનસીનરીને તથા પ્રકાશનને અને નટનટીને જ્ઞાતા બધખેસ્તા થઈ પડશે કે નહીં તેનો ખામ વિચાર કરાય છે. દૃષ્ટાંત લેખે રંગભૂમિનો પ્રકાશ પોશાકના રંગને ખીનવશે કે મારશે—જો પૃષ્ઠભૂમિકાએ આવેના પડકારો રંગ મુખ્ય પાત્રોના પહેરવેશના રંગ સાથે બળી જશે તો તે નટ નટીઓના દેખાવની અમરને નષ્ટ કરશે કે નહીં તેની પણ ચિન્તા તથા તજવિજ પશ્ચિમમાં રખાય છે. દાખલા લેખે, જો પૃષ્ઠ ભૂમિકા વાજો પડેલા કાળા રંગનો હોય છે તો મુખ્ય પાત્રોને સ્વેત યાને ધોળા રંગનાં વસ્ત્ર પહેરાવાય છે; તેની જોડે કામ કરતા કિતગતા સદાચક પાત્રોને કાળા રંગ સાથે દાવે એવા અન્ય રંગનાં વસ્ત્ર પહેરાવવામાં આવે છે અને એજ પ્રવેશમાં ભાગ લેતા તદ્દન નજીવ જેવા પાત્રોના પહેરવેશ પૃષ્ઠ ભૂમિકામાં બાજુ બાજી જઈ ગુમ થઈ જતાં હોય તેવાજ મળતા આવતા રંગના પહેરાવાય છે.

જેમ રંગમય પ્રકાશનના વિષયમાં તેમ વસ્ત્રપરિધાનની વાતમાં પણ રંગ વિષે ઘણી ભૂલો મગવામાં આવે છે. રંગની વાસ્તવિકતાના બોગે રંગની ગોલા કિંવા ભક્તિનું દર્શન કમવવામાં આવે છે. પ્રવેશ પ્રસંગ સમય સ્થળ સાથે વસ્ત્રોનો રંગભેદાપ કેવો રાખવો તેનો ભાન્યેજા વિચાર કરવામાં આવે છે.

ખરી રીતે જોતા ઉશ્કેગટ કિંવા ખળભળાટ અને હ્રમ પ્રમંગે વસ્ત્રોમાં ગાતા રંગનું પ્રાધાન્ય-વદાલ, પ્રેમ, શાન્તિ અને ઐક્ય પ્રમંગે ખુલ્લો મુનાખી રંગ-ધાર્મિક પ્રસંગે શીકા નીલો રંગ-મહાનુભૂતિ સમયે ખુલ્લો પોપટિયો રંગ-મનદિવની શુદ્ધતા દાખવતે સ્વેત યાને સફેદ રંગ-ભક્તિભાવ પ્રમંગે આસ્માની રંગ-ધિક્કાર અને વેગ વળાએ ધટ્ લાલ રંગ-ભુદ્ધિ તથા કદાપણ બતાવાઈ ગયા હોય ત્યારે પીળો રંગ-ગર્વ, લાલસા, ભોનુપ્તા પ્રમંગે નારંગીયો રંગ-નાશ અને ખૂન પ્રમંગે કાળો રંગ-મૃન સાધુઓ મટે કાપાય યાને ભગવો રંગ એવી વસ્ત્રપરિધાનને લગતી રંગચોજના અમલમાં આવવી ધટે છે.

પશ્ચિમમાં કેટલાક વર્ગોથી અમુક પ્રસંગે રંગબ્રુમિ ઉપર કાપડના બનાવેલ વસ્ત્રો ઉપગત રબરના પત્ત (Rubber sheets) માર્યા બનાવેલા પોસ્ટાકો વપરાય છે. ધારો કે રંગમય ઉપગતી એક ગાણીને અથવા દેવીને, નાટકમાં વસ્ત્ર પ્રમાણે બાવલા (Statue) જેવી બતાવવી છે અને પછી તેને બોલતી દેખડાવવી છે. આવી વેગાએ જીવતી રાણી કે દેવી આગમમાંથી ફારી કાઢેલી મૂર્તિ કે પૂતળાં જેવી આનુદ્ય દેખાય તેટલા સારુ, વિશેષ ફારી છોડે એવો રબરનો બનાવેલો પહેરવેશ તે પાત્રને પહેરાવવામાં આવે છે. અત્રે પોસ્ટાક ગબરનો હોઈ ના કે નહીં પણ પડતો પ્રમશ (Light) કદ અજ્ઞ મગમ મોહકતા જોવી કરે છે. અહીં સાધારણ બનાવના વસ્ત્રો ધટે એટલી મગસત ઉપરિચત કરી ચકત્તા નથી. એજ કાગલને લખને હવે ત્યાં લક્કરી ટોપીઓ,



લાવાઓ, અખતરો આદિ પણ ગળગના જ કામે લેવાય છે, જેથી એ વસ્તુઓ, પ્રકાશન વડે ઘટે એટલી જ ઝળકતી બતાવી શકાય. ધાતુ તાદ્રશ અમર લાજવાને સમર્થ ન હોનાથી ત્યાં હવે એવી વસ્તુઓ અનેક વેળાએ રખરની જ વપરાય છે. વળી, આ રખરની બનાવટ વાળી મજબૂત, પહેંગનાર એકટરને પણ વિરોધ કાંચે છે, કારણ ધાતુની બનેલી ટોપીઓનો અને અખતરોનો ચગકાટ, પ્રકાશન સાથે મળી જઈ એકટરના ચહેરા ઉપગ્રી છાપને ઢાકી નાખે છે—પ્રકાશથી દીપ્તુ ગખર એવી અડચણને દૂર રાખે છે.

દૂકમાં, નાટકીય વસ્ત્રપરિધાન અનુકૂળ, સાદુ, કળામય, એકટરને અગવડ તથા કષ્ટપતાથી બચાવનારુ તથા રંગભૂમિની અન્ય બધી ચ્યનાઓ સાથે બજબેરુ હોવુ જોઈએ.

## અંગ સાતમું : મુખ સજ્જવટ (Make up)

એકટરે પોતાના પાત્ર પ્રમાણે વર્તવુ જોઈએ એટલું જ નહીં પણ તેણે પાત્ર પ્રમાણે દેખાણુ થે જોઈએ જો એનો ચહેરા એના પાત્ર લાનક બનેલો ન હોય તો એનો ગમે એવો સપૂર્ણ સરસ અભિનય પણ નિષ્ફળ જવા પામે. આટલા જ માટે મુખ સજ્જવટને રંગભૂમિની કલાનું એક મુખ્ય અંગ લખ્યુ છે.

જનારે આપણે **Make up** એટલે મુખ સજ્જવટની વાત કરીએ છીએ ત્યારે તે વિષે જે એક મુદ્દો વિચારવાનો છે તે આ કે એકટર પ્રેક્ષાગાર (Auditorium) માંથી કેવો દેખાય છે કેટલાક ચહેરાઓ એવા હોય છે કે જે મેળાવડાઓ, મિજલસો અને મિજબાનીઓમા દીપ્તી રહે, પરન્તુ એજ ચહેરા ગગમચ ઉપર મેળા કિંવા નિઃચત્વને નિસ્તેજ જેવા થઈ પડે. એટલે કુશળ મુખસજ્જવટજ તેમા યોગ્ય પરિવર્તન લાવી શકે અનેક વાર સજ્જવટ ખડ (Green

room) મા મુખ સજવટથી બનાવેલો ચહેરો ચોગ ને સગમ બહુપ પશુ રગમચ પર આવે ત્યારે અમ પ્રકાશન (Foot lights) ની અમગને લઇને, પ્રેક્ષાગારમાંથી તે આપણને કંઠજો ને હાસ્યજનક દેખાવા પામે 'પુટ લાઇટ' ને લઇને ચહેરા ઉપર મુખસજવટ બનાવેલી જે છાયા કૃતિઓ હોય તેમાં ફરકા યથા ચહેરા પ્રતિકૂળ રૂપ ધારણ કરી લે છે આ બધને અમી મુખસજવટ જ ટાળી શકે

ફેટલાકે ઓક્ટરોના ચહેરાના જુદા જુદા અવયવોના ધાન્ધટમ બહુ આગળ પડતા સખત હોય છે નાક જોઇએ તે કરતા ઘણુ લાભુ-કપામ ખૂન આગળ ધસી આવેલુ-ગાબના લાડકા વધુ મોટા બિચા-દડપચી છેક ચોગસ હોય છે કુશળ મુખસજવટ હોય તો તે તેમને એવી રીતે છાયા આપે કે તે લગારે ચપટા (Flat) થતા વિના પ્રમાણસરનો આકાર પકડી શકે

મુખ-સજવટ વિષે આ ખાસ માત્ર રાખવું કે પ્રત્યેક ચહેરા પોતાને માટે અસગ અતમ વર્તીવ માગે છે-બલે ગમે એવી સાદી મુખસજવટ (Straight Make-up) કરવાની હોય ત્યા પશુ એ નિયમ બૂલાવો ન ધટે આપણે ત્યા તો બધા જ દુખારીઓના, સવળી માહેનીઓના અને સર્વ નાચનારીઓના ચહેરા એક જ રીતે રંગી કાઢેલા રંગની જાત અને પ્રમાણ સર્વેને માટે એકના એકજ-ન વિચારાય નટ નટીઓની ચામડીના જુલ જુલ વર્ણ કે ન લક્ષમાં રખાય તેમના ચહેરાના વિષ વિષ ઘાટ ઘટમ

વળી મુખ-સજવટ, નાટકશાળાને વધતો ઓછો વિસ્તાર (Dimensions) વિચારીને પણ યતી જોઇએ પ્રેક્ષાગાર જેટલો મોટો તેટલી મુખ-સજવટ કારે યતી જોઇએ આ વાત સમજી શકાય, એવી છે ઓક્ટરોના ચહેરા છેટેથી નાના અને ઝાખા દેખાય છે એ આપણે બધા જાણીએ છીએ

મુખ-સન્નવટ પોતે અવશ્ય કળાવંત અને નિષ્ણાત હોવો જોઈએ. તે એટલો કુશળ અને ખબરદાર હોવો ઘટે કે પ્રત્યેક ખેલ માહેલા એકે એક પાત્રના માન્ય ( Psychology ) થી તથા ચારિત્રથી તેમજ નાટકકર્તાના પાત્રપ્રકારને લગતા ખ્યાલોથી તે વક્રિકાર હોવો જોઈએ. જો તે, પાત્રનો નમૂનો યથારિથ ન સમજી શકે તો પછી મુખ-મન્નવટ જગજર કેમ જ કરી શકે ?

રંગોના આછા પાતળા, ઝીણા જાડા સ્પર્શ ચહેરા ઉપર આપીને તથા ખુન્નાવટી મૂઝ, દાઢી, જાવા, પાપણ, ચોલિયા, તાલકી, વાળની ટોપી, દાતનાં ચોક્કા, નાક તેમજ જરૂર જણાય ત્યાં મુખવેશ ( Masks ) પહેરીને નટનટીએ પોતાના ચહેરામાં જે ફેરફાર લાવે તે કલાને મુખ-મન્નવટ યાને Make-up કરીને કહે છે.

જ્યારે નાટ્યકલા એની બચગીમાં હતી ત્યારે આજના વખતની મુખસન્નવટ કમા હસતીમાં ન હોતી. તે વેળાએ ચહેરામાં ફેરફાર લાવવાનું કાર્ય તરહવાગ મુખવેશો (Masks) પહેરીને કગવામાં આવતું હતું તથા એક્ટરોનો દેખાવ જામ્ અને દંભામદાર કરવાને પગ લગીના લાંબા પહોળા ઝંજીરા કિંવા જામ્ અને લેઆ જાડા તળિયાનાં તથા તેવીજ લેઆ એડીનાં બારે જોડા વાપરવામાં આવતા. હજીયે અગરકૃત યાને પ્લિનસુધરેલા દેશોના, જગલી લોકોના અને ફેટલીક પ્રસિદ્ધ પ્રાચીન પ્રજાઓ, જેની કે દિએટ, ચીન, જપાન, ઇલિપ્ટ, જારા, ખાલી વગેરે દેશોની પ્રજાઓના નાટકોમાં મુખસન્નવટ લેખે મુખવેશોનો ઉપયોગ થતો રહે છે.

જેમ એક્ટિંગનું એક તત્વ નામે Mood યાને ધૂન એક્ટરના આત્મિક ફેરફારને બાહ્ય લાગી બનાવે છે તેમ મુખસન્નવટ એક્ટરના બાહ્યથી બનાવેલા ફેરફાર વડે તેનું બીતર જાહેર કરે છે.

જેમ જેમ જગતમાં નવી નવી વસ્તુઓની શોધ ખોળ થતી ગઈ,

તેમ તેમ રંગભૂમિની મુખસન્નવટ દિન પર દિન સુધરતી ગઈ. ઉવટે પશ્ચિમમાં રાણી ઇલીઝાબેથના સમયથી એક્ટરો મુખવેશ પહેરતા બંધ થયા અને ઉપર લખી તેવી વસ્તુઓની સહાયથી મુખસન્નવટ કરવા લાગ્યા.

મુખસન્નવટ એ જાતની હોય છે: એક સાદી મુખસન્નવટ જેને સ્ટ્રેઇટમા Straight Make up કહે છે. તેમાં ગાલ, હોઠ, આંખ, ભવાં આદિ માધારણ રીતે રંગાય છે, અને બીજી મુખસન્નવટ જેને Character Make up કહે છે તેમાં પાત્રના નમૂના પ્રમાણે ચહેરા ઉપર કલાયુક્ત રંગરૂપથી આપીને કરચલીઓ, ખોલો, ખાડાઓ તથા ચહેરાની કોઈ એકસ વિશેષતાઓ વગેરે લાવવાં પડે છે. દાખલા લેએ કોઈ યુવાન નટીને ધરડી ડોસી બનાવી દેવી હોય-કોઈ તરુણ નટને વૃદ્ધ બાણસ બનાવી દેવો હોય, કોઈ હિન્દુ એક્ટરને ચીનો બનાવી દેવો હોય, ત્યારે જે મુખ સન્નવટ કરવી પડે તે Character Make up ના નામથી જ ઓળખાય છે.

મુખસન્નવટ ઘણી સંભાળ માગી લીએ છે. દૂધ જેવી ધોળા ચામડી, ખૂળજ લાલ લાલ ગાલ, આતશિયા હોઠ અને પાંપણ તથા ભવાંનો ભારે કાળાશ મુખસન્નવટનું ખૂન કરે છે તથા કલાની કંગાલિયત દાખવે છે. રંગોના જાડા જાડા લેપડા એક્ટરોના ચહેરાના સ્નાયુઓની ગતિને તથા ચહેરા ઉપર બિડતી જાપને ઢાંકી નાખે છે. આથી એક્ટરોની લાગણીના ઝીણા ફેરફારો ચહેરા પર પ્રકટેલા હોવા છતાં દેખાતા બંધ થઈ એક્ટિંગને જખમાવે છે અને ત્રેક્ષકોને જોષતી મોજથી દૂર રાખે છે. આજ કારણ અર્થે જાણીતી સદગત પ્રખ્યાત એક્ટ્રેસ એલિનોરા ડયુસ મુખસન્નવટ લગારે ય કરતી નહોતી. પરંતુ એનો અર્થ એવો નથી થતો કે મુખસન્નવટ સાવ નકામી અથવા નુકસાનકારક છે. સમજદારીથી મુખસન્નવટ થાય તો પછી વધી નથી.

ટૂંકમાં મુખસળવટ વિશે સર્વોત્તમ નિયમ આ છે કે તેને વધારે પડતી ન કરવી. પશ્ચિમની સર્વશ્રેષ્ઠ નાટક કંપનીઓની દાસમાં રીત એ છે કે બને એટલી ઝાઝી મુખસળવટ કરવી અને એમ થઇ શકે તે સારુ જે પ્રકારનાં મુખ્ય પાત્રો હોય તેને અનુકૂળ થતા ચહેરાના અને દેખાવના પુરુષોને તથા સ્ત્રીઓને જ પાઠ આપવા કાળે પસંદ કરી લેવામાં આવે છે—અલખતાં તેઓની એક્ટર તથા એક્ટ્રેસ લેખેની ખાસ લાયકાત માટેની ખાતરી પ્રથમથી જ કરી લેવામાં આવેલી હોય છે.

વિશાયત વગેરે પશ્ચિમનાં અન્ય દેશોમાં મુખસળવટની કલા બહુ જ આગળ વધી ગઇ છે. એટલે ત્યાંના લગભગ સર્વે એક્ટરો અને એક્ટ્રેસો પોતાની મુખસળવટ પોતાના દાસે પણ કરી જાણે છે. જે માટે તેઓ સર્વ સામગ્રી સાધની એક નાનકડી મુખસળવટ-પેટી, દુકાનદાર પાસેથી લેવાતી લાખ પોતાની પાસે રાખી મેલે છે અને તેનો ઉપયોગ કરે છે.

વળી તેઓ “મુખસળવટ કેમ કરવી” અને “How to Make up” એવાં તરેહવાર પુસ્તકો ખરીદીને, તેનો અભ્યાસ કરીને તેનો પ્રયોગસિદ્ધ અમલ કરી જાણે છે. તદ્ ઉપરાંત, તેઓ સમાજ મઢી અને સામાન્ય જનતા વચ્ચે નજરે પડતા ભાત ભાતના નમૂના વાળા ચહેરાઓનું ખારીક અવલોકન કરે છે, કે જ્યાં અમુક પાક લજવવાનો આવી લાગે ત્યારે તે નમૂના પ્રમાણે પોતાના ચહેરાને તેઓ જનાવી શકે. વળી ફોટો તથા ચિત્રોમાં પાડેલા ચહેરાઓનું પણ સદૃશ નિરીક્ષણ તેઓ એજ કારણસર કરે છે. આવા પ્રયાસ તેમને મુખસળવટના કાર્યમાં ખૂબજ મદદગાર થઇ પડે છે. આપણા અભિનેતા વર્ગને આતું અંગત જ્ઞાન કે એવી આવડત હોતાં નથી તેમને, એ સારુ, મળે એવા મુખસળવટિયાઓ (આપણે તેમને મુખસળવટકાર તો ભાગ્યે જ

કરી ચકીએ) ઉપર આધાર રાખવો પડે છે. પરિણામે આપણી ધંધાદારી નાટક મંડળીઓનાં એક્ટરો અને એક્ટ્રેસો વિશે દરેક પખ મુખ ગોરું અને દાય કાગા એવી અમંગલતા અને અસ્વાસ્થ્યતા વધતી ઓછી ચાલુ તો છે જ.

### હેવટ

રંગમંચની આખી કસાનો જુડતો બધો અતિ ઉપલાક ખ્યાલ આપનો આ લેખ અત્રે પૂરો થાય છે.

નાટક એ દુનિયાનું દર્શન છે-જીવનની આરમી છે. જમન એક મહાન નાટ્યમંદિર છે અને રંગમંચ તેનું નાનું મંદિરું પ્રતીક બને ચિન્હ છે. એટલા જ મારે હિમાનને તે બાદલી બંધી કુદરતી જ પ્રિય છે. જૂબની તલજ જેટલો શોખ માણ્યને નાટકનો છે. મૂક ચિત્રપટોએ અને પાછળથી બે.સપટોએ એ શોખમાં જન્મગત ઉમેરો કર્યો છે.

પણ રંગમંચ ને રંગમંચ જ છે. એ ચિત્રપટ કળાં વધારે સ્વાસ્થ્ય દોષ એનું સ્થાન બેંગા બનાવનારી ફેરી મંદર કરતા દમેલાં જાંચુ છે અને ગદેદે; અને બધાં બધી કસા આગળ પડેલી અને સર્વે નાદનીય કસાઓમાંની સ્ટેજ ઉપર પૂરી સામગ્રી થતી જાય ત્યાં જમી રંગમંચને ફેરી મંદરથી નાંચે જમી સ્વાસ્થ્ય થવાનાં જમ્યે મંચ જાય

સમાપ્ત.

## ग्रन्थ सूची

---

- The Types of Sanskrit Drama—D R Minked  
The Indian Theatre—Dr R K Yajnik  
The Mirror of Gesture—A K Coomarswamy  
अभिनय कला-न-सिद्धरान दिवेरिया  
The Art of the Theatre—Sarah Bernhardt  
Problems of the Actor—Louis Calvert  
The Art of the Actor—C Coquelin  
The Amateur Actor—Frances Mackenzie  
Dramatic Expression—J E. Foster M A (Cantab)  
Hints for Amateur Actors—C Carter  
How to succeed on the Stage—P B Barry  
Training for the Stage—A Hornblow  
Light Opera—C Mackinlay  
Speech and Movement on the Stage—K E Behnke  
The Encyclopaedia Britannica (14th Edition)

કહી શકીએ) ઉપર આધાર રાખવો પડે છે પરિણામે આપણી ધધાદારી નાટક મંડળીઓના એક્ટરો અને એક્ટ્રેસો વિશે હજી પણ મુખ્ય ગોરુ અને દાઘ કાળા એવી અમંગલતા અને અસ્વાભાવિકતા વધતી આવી ચાલુ તો છે જ.

### હેવટ

રંગભૂમિની આખી કલાનો ઉડતો બહાર અતિ ઉપલક્ષ્ય ખ્યાલ આપતો આ લેખ અને પૂરો ચાલુ છે

નાટક એ દુનિયાનું દર્પણ છે-જીવનની આગલી જ નમત એક મહાન નાટ્યમંદિર છે અને રંગભૂમિ તેનું નાનું સંખ્ય પ્રતીક યાને ચિન્હ છે એટલા જ માટે ધનમાનને તે આખી બધી કુદરતી જ ત્રિય છે ભૂખની લક્ષ્ય જેટલો શોખ માણ્યમને નાટકનો છે મૂક ચિત્રપટોએ અને પાલખી બોલપટોએ એ શોખમા જળરહ્યત ઉમેરો ક્યો છે

પણ રંગભૂમિ તે રંગભૂમિ જ છે એ ચિત્રપટ કરતા વધારે સ્વાભાવિક હોઈ એનું સ્થાન આગા બતાવનારી રૂપેરી ચાદર કરતા દમેયાં ઊંચુ છે અને રહેશે, અને જ્યાં લગી ક્યાં આમળા પડશે અને સર્વે નાટકીય કલાઅંગાની રહેજ ઉપર પૂર્ણ સાચવણી થતી જશે ત્યાં લગી રંગભૂમિને રૂપેરી ચાદરથી નીચે જબડી સ્થાનમંદ ધરાવે જરાયે મતલ નથી

## સમાપ્ત



## अन्य सूची

---

The Types of Sanskrit Drama—D. R. Mankel

The Indian Theatre—Dr. R. K. Yajnik

The Mirror of Gesture—A. K. Coomarswamy

अभिनय कला—नरसिंहराय उदेलिया

The Art of the Theatre—Sarah Bernhardt

Problems of the Actor—Louis Calvert

The Art of the Actor—C. Coquelin

The Amateur Actor—Frances Mackenzie

Dramatic Expression—J. E. Foster M.A. (Cantab.)

Hints for Amateur Actors—G. Carter

How to succeed on the Stage—P. B. Barry

Training for the Stage—A. Hornblow

Light Opera—S. Mackinlay

Speech and Movement on the Stage—K. E. Behnke

The Encyclopaedia Britannica

(1911 edn.)



સામાજિક હિતનો સનાહ તમારે હૈયે હોય અને તે સાથે  
નાટક-વાંચનનો તમને શોખ હોય તો અવશ્ય વાંચો

## ડોક્ટર મીનોચેરનો દર્દી

એનું હૃદયોગી બોધદાયક વાંચન તમને સમકાવશે ચેતવશે  
અને જીવનને લગતાં ચોક્કસ ઉમદા જ્ઞાનથી વાકેફગાર  
બનાવશે

એમા કુશળ પ્રજાને આડે રસ્તે ઉતરી પડતી બચાવના ખાતર-  
પરજીનાગ અને પરજોવા સ્ત્રી પુરુષોને નાશકારક બધ સામે ખુલ્લી  
ચેતવણી આપવા ખાતર-અને હવે પછી પેદા થનાર બાળકોની  
સુખાકારી અને તન્દરેસ્તી ખાતર સમાજનો એક ઘણો જ નાજુકમાં  
નાજુક પ્રશ્ન કોઈ પણ જાતની ખોટી ચરમ ગણ્યા વિના મેઘડક  
ચર્ચાઓ છે-તગ્ન સત્ય ઉવાડે હોગે ખુલ્લું કરાયુ છે આ નાટકમાં  
નથી 'રોમાન્સ', હતા રમ જરૂર છે નથી પિસ્તોબના ધડાકા કડાકા  
હતા હૈયા ઢિલાવે ને ધૂળવે તેવી સામાજિક ખાતાખરાબીને જાહેર  
કરતા કમ્પાવનાગ પ્રર્મગો અનેક છે-નથી એમા ગાયનના રાગ  
દામ કે નાયની ઠોકમ ઠોક હતા એમા કાન્ય જેવી બાવાનો મીઠાશ  
છે-જ્ઞાનનો પ્રકાશ છે અને સામાજિક સુધારાની સુવાસ છે

માટે આજેજ ૨૨ આના (પોસ્ટેજ જુદુ) મોડસી કર્તા પાસેથી  
એ કીમતી નાટક મગાવી લ્યો

ફિરોઝશાહ રુસ્તમજી મહેતા

૧૪ કાવક પારસી કોલોની

સદર: કરાચી

વિકાનો અને સાક્ષરોથી વખણાએલું-ગુજરાતી ભાષામાં  
 તદ્દત તવી જ ભાત પાડતું-સર્વત્ર પુષ્કળ પંકાએલું  
 મુખ્ય હતાકાના સરકારી કેળવણીખાતાંએ મંજુર રાખેલું  
 તથા વડોદરા રાજ્યની બહાર લાયબેરીઓ મારે  
 સ્વીકારાએલું પ્રખ્યાત પુસ્તક

## ચખરાકિયાં

જો હજી તમે વાંચુ ન હોય તો હવે અવસ્ય વાંચી લેશો,  
 એજો ઉત્તમ અભિપ્રાયો મેળવેલા છે, એમાં 'એપિગ્રામ'  
 વિષે માહિતીપૂર્ણ ઉમદા રસમય વિવેચન ઉપરાંત જેની ગણના  
 'મનોરાજ્યના મોક્ષિકો'માં થઈ છે તથા જેને  
 'ચિન્તનની ચંદની'ની ઉપમા મળેલી છે તેવાં ખાસ રચેલા

૧૦૧ અકેકથી અકેક સરસ ચખરાકિયાં

(Epigrams) આપેલાં છે

જો તમારાં મનને આતુર્યપૂર્ણ આનંદ આપશે અને તમાગા  
 દિલને ખુશ કરશે

કીમત કેવળ આના આઠ (પાંચરૂબ જુદુ)

કર્તા પાસેથી આજેજ મંગાવી લેશો.

ફિરોઝશાહ સુસ્તમજી મહેતા

૧૪ કાવઠ પારસી કોલેજી

સદર-કરાચી

સામાજિક હિતનો સચાલ તમારે હૈયે હોય અને તે સાથે  
નાટક-વાંચનનો તમને શોખ હોય તો અવશ્ય વાંચો

# ડોક્ટર મીનોચ્છેરનો દર્દી

એણે ઉપયોગી બોધદાયક વાંચન તમને અમકાવશે ચેતવશે  
અને જીવનને લગતાં ચોક્કસ ઉમદા જ્ઞાનથી વાકેફગાર  
બનાવશે

એમા યુવાન પ્રજાને આડે રસ્તે ઉતરી પડતી બચાવવા ખાતર-  
પરણનાગ અને પરણેલા સ્ત્રી પુરુષોને નાશકારક બપ સામે ખુલ્લી  
ચેતવણી આપના ખાતર-અને હવે પછી પેદા થનાર બાળકોની  
સુખાકારી અને તન્દોસ્તી ખાતર સમાજનો એક ઘણો જ નાજુકમાં  
નાજુક પ્રશ્ન ઠોઠ પણુ જાતની બોગી શરમ ગાળ્યા વિના બેધક  
ચર્ચાઓ છે-નગન મત્ય ઉવાડે હોગે ખુશ્કુ કરાયુ છે આ નાટકમા  
નથી 'દોમાન્સ', હતા રમ બગ્પૂર છે નથી પિસ્તોબના ધડાકા કડાકા  
હતા હૈયા હિસાવે ને મૂળવે તેથી સામાજિક ખાનાખરાખીને જાહેર  
કરતા કમ્પાવનાગ પ્રશ્નો અનેક છે-નથી એમા ગાવનના રાગ  
ફાગ કે નાચની ઠોકમ ઠોક હતા એમાં કાવ્ય જેવી ભાષાનો મીઠાશ  
છે-જ્ઞાનનો પ્રદાશ છે અને સામાજિક સુધારાની સુવાસ છે

માટે આજેજ ૧૨ આના (પોસ્ટેજ જુદુ) મોઝલી કર્તા પાર્સથી  
એ કીમતી નાટક મગાવી લ્યો

ફિરોઝશાહ રુસ્તમજી મહેતા

૧૪ કાવ્રક પારસી કોલોની

સદર: કરાચી

વિદ્વાનો અને સાક્ષરોથી રખડાએલું ચૂનરાતી બાપામાં  
 તદન નથી જ બાત પાડતું-સર્વત્ર પ્રખળ પંકાએલું  
 મુંબઈ કલકાતા સરકારી કેજવળીખાતાંએ મંદુર રાખેલું  
 તથા વડોદરા રાજ્યની જાહેર સાયબેરીઓ મારે  
 રવીકારાએલું પ્રખ્યાત પુસ્તક

## ચખરાકિયાં

જો દુઃખ તમે વાંચુ ન દોષ તો દરે અવસ્થ વાંચી સેશો,  
 એણે ઉત્તમ અભિપ્રાયો મેળવેલા છે. એમાં 'અપિગ્રામ'  
 વિશે માહિતીપૂર્ણ ઉમદા રસમય વિવેચન ઉપરાંત જેની ગણના  
 'મતોરાજ્યના મૌકિતો'માં થઈ છે તથા જેને  
 'ચિન્તનની ચંદની'ની ઉપમાં મળેલી છે તેમાં ખામ રચેલાં

૧૦૧ એકેકથી એકેક સરસ ચખરાકિયાં  
 (Epigrams) આપેલાં છે

જો તમારાં મનને આતુર્યપૂર્ણ આનંદ આપશે અને તમારાં  
 દિલને ખુશ કરશે

કીમત કેવળ આના આઠ (પોરેજ ૭૫૬)  
 કર્તા ખાસેથી આજેજ મંગાવી દેયો.

ફિરોઝશાહ સસ્તમજી મહેતા

૧૪ કાગક પારસી કોલોની

સદર-કરાચી